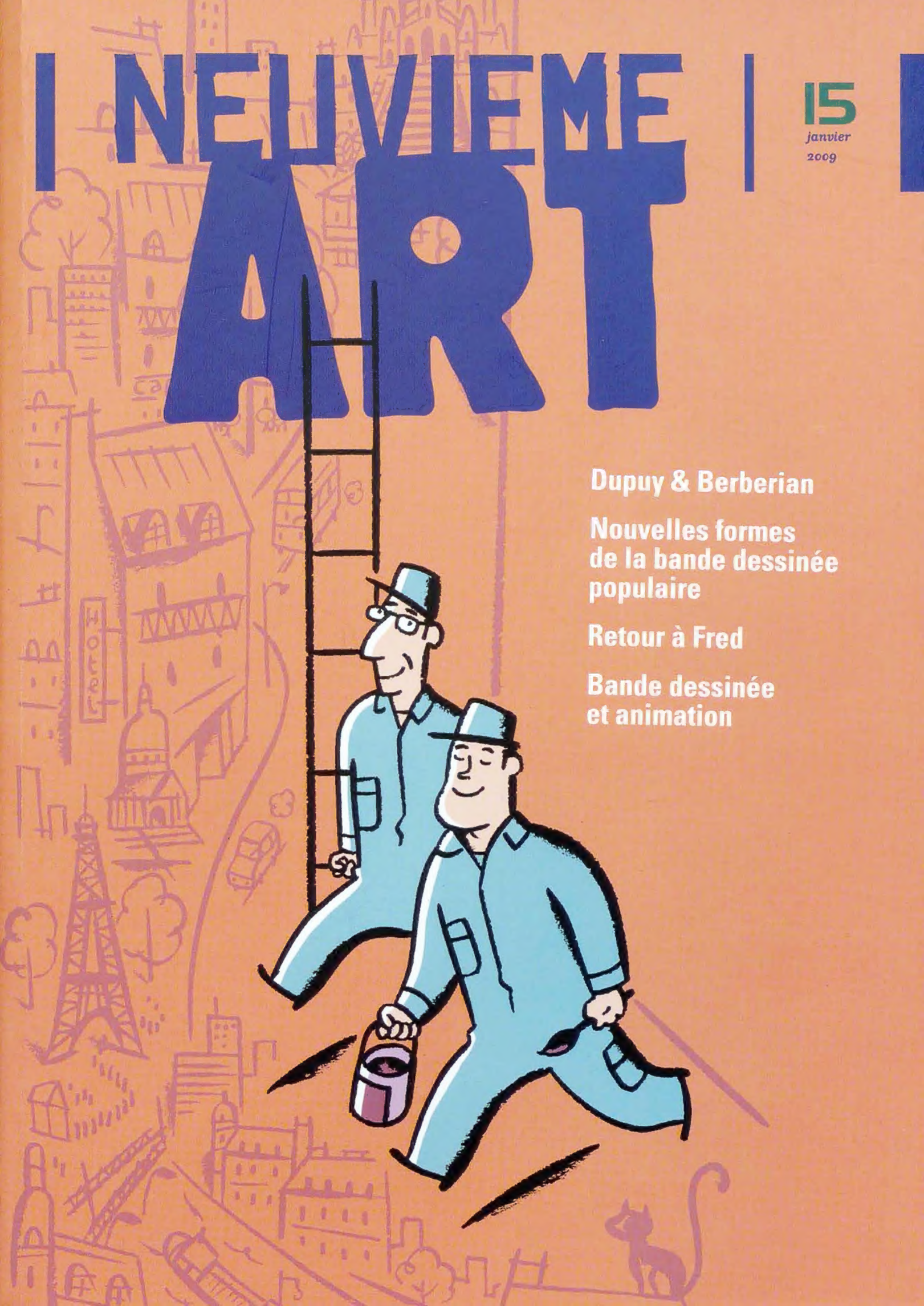
NEUVIEME ART

15
janvier
2009



Dupuy & Berberian

Nouvelles formes de la bande dessinée populaire

Retour à Fred

Bande dessinée et animation

Auteurs de bandes dessinées :

Le droit d'auteur protège votre talent

Depuis 50 ans l'ADAGP perçoit et répartit les droits d'auteur de plus de 80 000 artistes des arts visuels (auteurs de bandes dessinées et de mangas, illustrateurs, photographes, peintres, sculpteurs, architectes, designers, ...). L'ADAGP est la société d'auteurs la plus représentative au monde dans les arts visuels.

En y adhérant vous pourrez recevoir des droits que seule une société d'auteurs est habilitée à gérer :

> les droits pour la photocopie
> les droits de copie privée audiovisuelle et numérique
> les droits du câble TV
> le droit de prêt en bibliothèque

Adhérez et vous recevrez les droits qui vous sont dus

Sur **www.adagp.fr** :

> tout sur le droit d'auteur
> la liste des auteurs représentés
> la banque d'images numérisées

Participez à notre Banque d'Images
http://bi.adagp.fr

Adagp
société des auteurs
dans les arts graphiques
et plastiques

11, rue Berryer
75008 Paris
T +33 (0)1 43 59 09 79
F +33 (0)1 45 63 44 89
adagp@adagp.fr

NEUVIEME ART

15
janvier
2009

À l'heure où le paysage de la bande dessinée poursuit sa transformation, on peut se demander quel discours tenir sur la bande dessinée, d'autant que les revues qui se sont assignées ce but ont connu ces derniers mois des fortunes diverses.

Doit-on mettre en avant la parole des auteurs, s'appuyer sur leur connaissance intime de la création, du « métier » ? S'intéresser à l'économie, la sociologie du médium ? Au langage de la bande dessinée ? À son histoire ? Aux domaines connexes qui entretiennent avec elle des relations anciennes ou bien récentes ? Aux dernières parutions remarquables, qu'on soumettra à un regard critique exigeant ? Faut-il guetter dans le bouillonnement de la création d'aujourd'hui les grandes œuvres de demain ?

Neuvième Art choisit de répondre oui à chacune de ces questions.

Dans ce numéro, des auteurs parlent : Philippe Dupuy et Charles Berberian, couronnés en janvier 2008 du Grand prix de la ville d'Angoulême, évoquent chacun de son côté la situation particulière d'un duo qui fait de la bande dessinée et de l'illustration entièrement à quatre mains, tandis que Fred revient sur son riche itinéraire de conteur éclectique. Des chercheurs, spécialistes et amateurs analysent les œuvres de ces grands noms, selon des approches variées. Plus loin, Jochen Gerner réfléchit à sa position particulière d'artiste contemporain ET auteur de bande dessinée. Enfin, Thierry Van Hasselt et Vincent Fortemps parlent de leur expérience de dessinateurs projetés sur les planches de la danse contemporaine et des relations entre le spectacle vivant et le dessin imprimé.

Dans ce numéro encore, des spécialistes exposent la situation actuelle de la bande dessinée de « grande consommation » dans les principales aires de production que sont l'Europe (France et Belgique, Italie), les États-Unis et le Japon. Une bonne occasion de réfléchir à l'évolution des formes de récits populaires et aux différences que ces formes peuvent revêtir selon les grandes traditions culturelles[1] et des influences qu'exercent sur le récit dessiné les autres médias de grande diffusion.

Dans ce numéro toujours, on réfléchit à la problématique particulière de la bande dessinée confrontée à l'exposition ; on retrace l'histoire de la bande dessinée comme « matière première » du dessin animé à la lueur de deux réussites récentes.

Dans ce numéro enfin, on jette un œil neuf sur quelques planches remarquables du patrimoine mondial en se penchant, à partir de l'exemple de Fred, sur des pages où l'auteur joue dans sa narration même avec la matérialité de la page imprimée. Pour finir, on passe au crible critique quelques-uns des titres les plus passionnants de la production récente…

Neuvième Art, revue de référence sur la bande dessinée, fait le pari d'un discours informé et intelligent sur la bande dessinée. C'est le seul qui vaille. ■

Jean-Pierre Mercier | Rédacteur en chef |

1 | Les réflexions que livrent nos rédacteurs seront utilement rapprochées des conclusions diverses auxquelles sont parvenus les intervenants de la troisième Université d'été de la bande dessinée, organisée par la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à la fin du mois de juin 2008 sur le thème de la crise réelle ou supposée de la bande dessinée. Leurs contributions sont rassemblées dans l'ouvrage *L'État de la bande dessinée : Vive la crise ?*, coédité ce mois de janvier 2009 par la Cité et Les Impressions nouvelles.

Retour à Fred

« La bande dessinée, c'est ma vie » 24
entretien avec Fred par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

Fred, dynamiteur de formes 36
Julien Bastide

Acte des passages 42
Christian Rosset

Le cirque sauvage de Fred 48
Jacques Samson

Le Dessin qui rêve 54
David Turgeon

Tarsinge l'homme Zan [réédition] 60
Fred

Éditorial 3

Éphéméride 6

Actualité du dessin animé 16

Faux amis
Julien Bastide

La théorie des gens seuls

Planches remarquables de la collection du Musée de la bande dessinée

Fred 66
Philémon, L'enfer des épouvantails [planche 21]

Joost Swarte 68
Torn Together

Christophe (Georges Collomb, dit) 70
Ko-Cli-Kho

Dupuy et Berberian

« Je me considère comme un empirique total » 74
entretien avec Charles Berberian par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

« Je suis un artiste bricoleur » 86
entretien avec Philippe Dupuy par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

Monsieur Jean, la concierge et le SDF 98
Évariste Blanchet

Les parents du héros 108
Clément Lemoine

Portrait de l'artiste en jeune fille : les métamorphoses d'Henriette 114
Nicolas Rouvière

Journal de bord à quatre mains 118
Jacques Samson

Nouvelles formes de la bande dessinée populaire

À la recherche du feuilleton perdu 128
Erwin Dejasse & Philippe Capart

Le feuilleton à l'œuvre 136
Clément Lemoine

L'« école Bonelli », histoire et théorie d'un anti-modèle canonique 140
Matteo Stefanelli

Comic book : le feuilleton à géométrie variable 150
Jean-Paul Jennequin

L'Eldorado japonais, mythe ou réalité ? 156
Xavier Guilbert

Loin de la planche à dessin

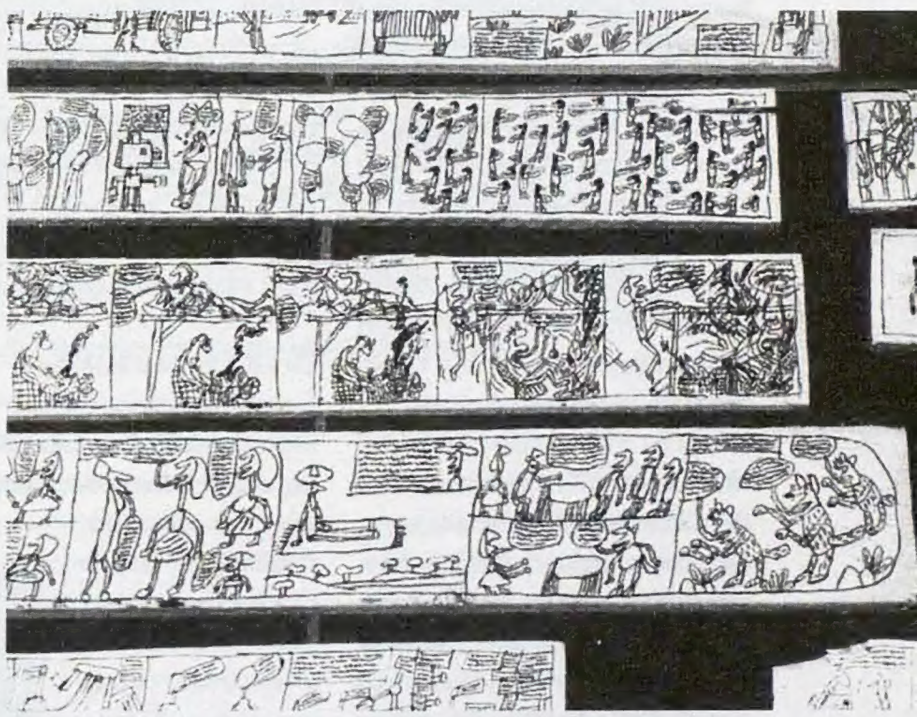
Tenir le mur 166
Christian Rosset

En ligne(s) 176
Entretien avec Jochen Gerner par Christian Rosset

Hors les planches, sur les planches 182
Alexandre Balcaen

« Un espace devenu mental » 184
Entretien avec Thierry Van Hasselt par Alexandre Balcaen

« La musique m'a donné l'envie de créer, d'être imaginatif » 190
Entretien avec Vincent Fortemps par Alexandre Balcaen



CIBDI | Actualités

Université d'été de la bande dessinée 194

Expositions 194

Hors les murs 195

Acquisitions 196

La Maison des Auteurs 197

Comptes rendus

Spirou, Le Journal d'un ingénu, Émile Bravo 198

Le Petit Christian 2, Blutch 202

Le piège 204
Felipe-Hernandez Cava et Federico Del Barrio

La Guerre d'Alan 3 205
Emmanuel Guibert

Taxista, Martí 208

La Topographie interne du M 210
Lockgroove Comix 1 & 2
La Marraine des Moines
Lourdes Coquilles
Jean-Christophe Menu

Walt and Skeezix, Frank King 212

Alex et la vie d'après 213
Thierry Robberech et Fabrice Neaud

Tamara Drewe 214
Posy Simmonds

Breakdowns 216
Art Spiegelman

Ferme 54 218
Galit et Gilad Seliktar

Pinocchio, Winshluss 219

essais

Kirby : King of comics 220
Mark Evanier
Strange and Stranger : The World of Steve Ditko
Blake Bell

autres albums 222 ► 225

Le Goût du paradis de Nine Antico, *New Wanted* de Laurent Cilluffo, *Nouvelles du monde invisible* de Jean-C. Denis, *Gully : Les Vengeurs d'injures* de Dodier et Makyo, *Poguri* de Isami Nakagawa, *Lucien tome 9 : Toujours la banane* de Frank Margerin, *Jérôme et l'arbre* de Nylso et Marie Saur, *Swap* d'Antony Moore, *Les Petits riens* 3 : *Le Bonheur inquiet* de Lewis Trondheim, *D'Algérie* de Morvandiau, *Le Journal de la jungle* 1 à 5, *Une fantaisie du Dr Ox, Salade de fluits*, tome 2 de Mathieu Sapin.

| rédigé par Paul Gravett, Ambroise Lassalle, Jean-Pierre Mercier, Benoît Mouchart. |

2007

Mercredi 3 octobre

San Sebastian, Espagne : Disparition du dessinateur espagnol Manfred Sommer. Il tente d'abord sa chance dans l'illustration, la peinture et le dessin animé puis, par l'intermédiaire de l'agence Selecciones Illustradas, travaille pour le marché anglais, dessinant principalement des bandes sentimentales et des histoires de guerre. Il participe au début des années 80 à la brève aventure des publications *Metropol*, *Mocambo* et *KO*. Le succès vient en 1981 avec *Frank Cappa*, bande d'aventure mettant en scène un grand reporter, où se sentent les influences de Milton Caniff, Alex Toth et Hugo Pratt. Plusieurs albums de cette série paraîtront en français chez Kesselring et aux Humanoïdes Associés.

Mercredi 17 octobre

Paris : Fabrice Giger, qui en septembre 2004 avait vendu Les Humanoïdes associés au producteur Pierre Spengler, annonce son retour à la tête de la maison d'édition qui va connaître dans les mois qui suivent de profondes transformations : un changement de diffuseur, les Humanos passant chez Delsol, une réduction du nombre de titres à paraître et l'absence du label au Festival d'Angoulême 2008. Le 13 avril 2008, le transfert de l'ensemble des albums de Frank Margerin chez Audie/Fluide Glacial est officialisé. Le 19 mai, Fabrice Giger informe sur son blog de la mise en redressement judiciaire de la structure et annonce des réductions d'effectifs. Le 24 juin c'est le départ de six employés, dont certains de longue date, qui est communiqué, compensé par un retour (Bruno Lecigne en tant que directeur éditorial) et quelques recrutements. Enfin le 9 septembre, Les Humanoïdes Associés rendent public la signature d'un contrat de partenariat avec la maison d'édition américaine Devil's Due Publishing.

Jeudi 8 novembre

Paris : une conférence de presse annonce la création du prix Artémisia qui se propose de « distinguer un album scénarisé et/ou dessiné par une ou plusieurs femmes ». Il est décerné par un jury entièrement féminin : Marguerite Abouet, Anne Bleuzen, Marie-Jo Bonnet, Sylvie Fontaine, Marie Moinard, Chantal Montellier, Annie Pilloy, Jeanne Puchol, Valérie de Saint-Do. Le 9 janvier 2008, le prix est décerné à Johanna Schipper pour *Nos âmes sauvages* paru chez Futuropolis.

Lundi 19 novembre

Espagne : Max, de son vrai nom Francesc Capdevila (né à Barcelone en 1956), reçoit le premier Prix National de la bande dessinée pour son œuvre *Bardín el superrealista* (*Bardin le superréaliste* publié en France par L'Association). Un auteur-clé dans l'histoire de la bande dessinée espagnole et promoteur infatigable de publications expérimentales voit ainsi son travail récompensé. Avec ce prix, le Ministère de la Culture espagnol place la bande dessinée au même niveau que la poésie, la peinture, la photographie et autres arts tenus traditionnellement comme majeurs. L'initiative a été approuvée à l'unanimité par la Chambre des Députés. Il s'agit d'une reconnaissance non seulement culturelle mais aussi sociale accordée à un secteur qui a joué un rôle historique de premier ordre dans le pays. Toute la profession, évidemment, s'en réjouit.

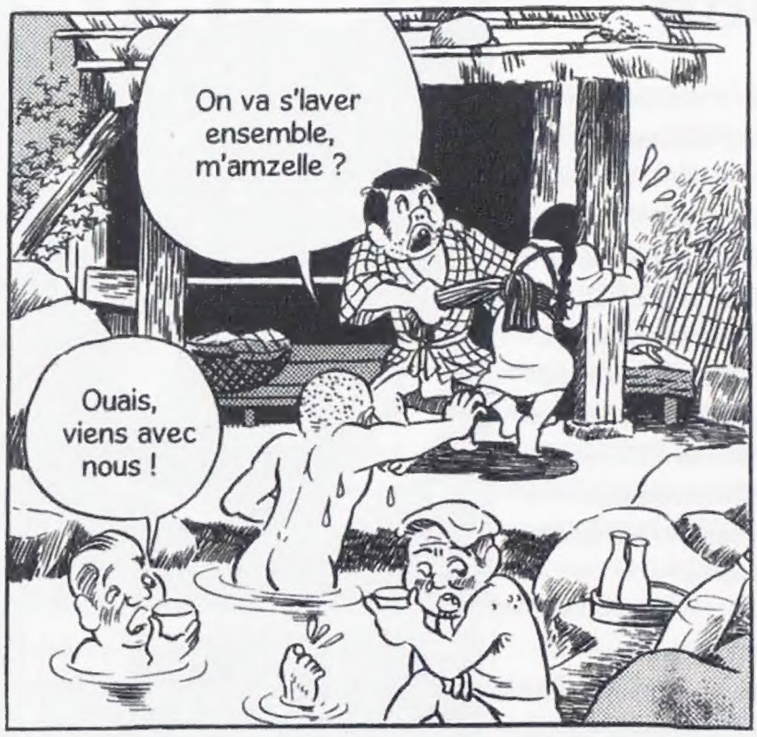
Lundi 3 décembre

Tokyo, Japon : mort à 63 ans de Susumu Katsumata, des suites d'un cancer. Il est étudiant quand ses premiers strips humoristiques, publiés par le magazine *Garo* lui apportent la notoriété. Il fera l'essentiel de sa carrière au sein de la revue. En 2006, la parution de *Neige rouge*, recueil de récits basés sur ses souvenirs d'enfance dans le Japon rural des années 40, lui vaudra de recevoir le prestigieux Grand Prix de l'Association des auteurs de bande dessinée japonaise. En France, les éditions Cornélius font paraître *Neige rouge* au début de l'année 2008.

Bardín el superrealista de Max © La Cupula

Mercredi 12 décembre

Espagne : Antonio Altarriba, universitaire, théoricien et critique de bande dessinée, fait paraître *Tintin El Loto Rosa* aux éditions De Ponent, sous-titré « hommage à Hergé pour son centenaire ». Altarriba imagine dans ce livre Tintin dans sa maturité et, en particulier, faisant l'amour. Accusé par Moulinsart, la société chargée de l'exploitation commerciale de l'œuvre d'Hergé, de pervertir « l'essence du personnage », l'ouvrage fait à la mi-mars l'objet de poursuites devant la justice espagnole. De Ponent et Moulinsart parviennent le 10 mai à un accord à l'amiable qui prévoit que l'ouvrage, une fois épuisé, ne sera jamais réédité.



| Extrait de *Neige rouge* de Susumu Katsumata © 2008 Cornélius |

Dimanche 23 décembre

Italie : décès de Raffaelle Carlo Marcello, dit Raphaël Marcello, né en 1929 à Vintimille. Sa carrière débute lorsque, ayant quitté l'école et l'Italie, il dessine à Paris ses premières pages pour Sagédition, Opera Mundi et l'hebdomadaire *Vaillant*. En France, on le connaît surtout pour *Docteur Justice* (scénario de Jean Ollivier), publié entre 1970 et 1993 dans les pages de *Pif Gadget*, mais sa carrière s'étend bien au-delà. Il a travaillé pour *Spirou* (*Cristal*, sur scénario de Maric), *Le Journal de Mickey* (*Le Club des Cinq*), les éditions du Lombard, Larousse (*L'Histoire de France en bandes dessinées*, *L'Histoire du Far West* et *La Découverte du monde*), Hachette, Le Lombard, Albin Michel… Sa série la plus longue (et sans doute la plus intéressante) est *Le Cavalier inconnu*, publié de 1955 à 1970 dans *Pepito*. Retourné en Italie depuis 1991, il faisait partie des auteurs réguliers de la maison Bonelli, dessinant en particulier des épisodes remarqués de *Tex* et *Zagor*. Des problèmes de vue l'avaient contraint à interrompre ses activités depuis une dizaine d'années.

| Extrait de *Docteur Justice* de Raphaël Marcello et Jean Ollivier. Droits réservés |

Mardi 25 décembre

Grande-Bretagne : pour la première fois sur une chaîne anglaise, trois documentaires d'une heure consacrés à 70 ans de bande dessinée britannique sont diffusés sur BBC4. Ils comprennent des entretiens avec Alan Moore, David Lloyd, Pat Mills, Posy Simmonds et Leo Baxendale.

2008

Mardi 1er janvier

Bruxelles, Belgique : Les éditions du Lombard lancent *Le Strip*, publication destinée aux adolescents et adultes. Au sommaire, des bandes dessinées humoristiques en couleur dessinées par Boucq, Maëster, Jannin, etc. Vendu 1 euro, le titre est mis en place dans 250 librairies spécialisées en Belgique et en France. Il est prévu pour paraître cinq fois par an.

| *Strip* n° 1 © Éditions du Lombard |

Lundi 17 janvier

Paris : lancement de *XXI*, édité par Rollin publications. Ce titre se présente comme un épais trimestriel d'information générale qui privilégie le reportage et les articles de fond. Il fait une place de choix à la bande dessinée : Frédéric Stassen, Jacques Ferrandez et Cmax ont réalisé de longs reportages dessinés.

du 24 au 27 janvier

Angoulême : 35e Festival international de la bande dessinée. Inaugurée par Christine Albanel, ministre de la Culture, cette édition voit le retour en centre-ville des « bulles » qui accueillent les stands des éditeurs. Pour la première fois, le Festival se dote d'un « Manga Building » destiné aux amateurs de bande dessinée asiatique. L'accent est mis cette année encore sur la rencontre entre le dessin et le spectacle vivant (« concerts de dessins » réunissant Thomas Fersen et Joann Sfar, Yolande Moreau et Rabaté…) et les Rencontres internationales qui permettent de voir et entendre José Muñoz (Président du jury du Festival), Guy Delisle, Scott McCloud, Serge Clerc, Paul Pope, Carlos Sampayo, Aleksander Zograf… Des expositions rendent hommage à des auteurs (*Bottaro* et *Ben Katchor*; *Noces de papier* à la Maison des Auteurs, mais aussi *Sergio Toppi*, *Lax*, le collectif japonais Clamp…), présentent des traditions nationales (*La Bande dessinée argentine*, montée à la demande de José Muñoz, qui bénéficie de sa propre rétrospective) ou explorent des thèmes nouveaux (*Villes du futur*). Le cinquantenaire de la naissance des Schtroumpfs de Peyo donne lieu, le vendredi à l'aube, à la dispersion en ville de 5000 statuettes des petits lutins. Les internautes peuvent suivre en direct les 24 heures de la bande dessinée au cours desquelles des auteurs novices ou chevronnés sont invités à réaliser 24 planches de bande dessinée en 24 heures, sur un thème imposé. Parmi la cinquantaine d'Essentiels de l'année 2007, le jury a décerné le Prix du meilleur album à *Là où vont nos pères*, de Shaun Tan (Dargaud), tandis que *Kiki de Montparnasse* de Catel et J.-L. Bocquet (Casterman) reçoit le prix Fnac/SNCF. Le Grand Prix de la ville d'Angoulême est décerné à Philippe Dupuy et Charles Berberian.

Mercredi 29 janvier

Paris : EuropaCorp, la société du cinéaste Luc Besson, annonce l'acquisition des droits d'adaptation cinématographique des *Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, la série de Jacques Tardi publiée par Casterman depuis 1976. Luc Besson déclare vouloir produire une trilogie, dont le premier volet est prévu dans les salles dès 2009.

Samedi 3 février

Carmel, États-Unis : atteint depuis de longue années par la maladie de Parkinson, le dessinateur Gus Arriola meurt à l'âge de 90 ans. Issu d'une famille d'origine mexicaine, Arriola a d'abord été animateur pour divers studios, dont la MGM. Il se lance dans le strip quotidien en 1941 avec *Gordo*, distribué par United Features. À travers le personnage du Mexicain Gordo Lopez, conducteur de bus touristique enrobé et charmeur, Gus Arriola ambitionnait de « *maintenir une perception positive du Mexique au long des années, chaque jour, sans être politique.* » La série s'est interrompue en 1985.

Dimanche 4 février

Paris : Les éditions EP quittent le groupe éditorial La Martinière au sein duquel elles se trouvaient depuis 2002, tandis que le

groupe cinématographique MK2 prend 49 % des parts dans le capital de la nouvelle société indépendante Heupé, dont Emmanuel Proust, fondateur d'EP, détient les 51 % restants. Heupé reprend le nom et les stocks d'EP. Emmanuel Proust annonce une quarantaine de nouveautés par an et laisse entrevoir la possibilité d'adaptations de films en bande dessinée et inversement.

Dimanche 11 février

Paris : La troisième chambre du tribunal de grande instance (TGI) déboute le Syndicat National de l'Édition et les éditeurs Audie, Guy Delcourt Productions, Dargaud Lombard, Dupuis, Lucky Comics, Sefam, Glénat et MC Productions, dans la procédure pour contrefaçon et atteinte aux droits d'auteur engagée contre le fournisseur d'accès Internet Free. Les éditeurs et le syndicat professionnel accusaient Free de favoriser la mise à disposition de bandes dessinées numérisées sur l'un de ses serveurs. Le TGI a estimé que Free n'avait qu'un rôle passif de fournisseur d'accès et d'hébergeur, qui ne pouvait être tenu pour responsable des contenus qui transitent par ses services, et des usages que les internautes en font.

Mardi 13 février

Las Vegas, États-Unis : Steve Gerber meurt des suites d'une maladie respiratoire. Né à Saint-Louis en 1947, il se passionne très tôt pour la bande dessinée. Après une brève carrière de rédacteur publicitaire, il entre en 1972 chez Marvel comme scénariste, se signalant immédiatement par un ton unique, mêlant aventure, humour délirant et satire sociale. Il collabore à de nombreuses séries (*Man-Thing, Omega the Unknown, Morbius the Living Vampire*…) mais c'est la création d'*Howard the Duck*, en 1973 qui lui vaudra la célébrité. D'abord personnage secondaire de *Man-Thing*, Howard devient le héros de sa propre série en 1976, dessinée par Gene Colan. Satire hilarante des séries fantastiques dans laquelle Gerber reconnut plus tard avoir mis beaucoup de lui-même, *Howard The Duck* joue en permanence sur le second degré et les citations décalées. Le contrôle éditorial du personnage et des problèmes de rétribution conduiront Gerber à attaquer Marvel en justice. Le procès est considéré comme le premier à avoir posé, aux USA, la question de la propriété des personnages de bande dessinée par leurs auteurs. Le conflit se résoudra des années plus tard, à l'amiable. En 1986, un film tiré de la série, produit par Lucasfilm et Universal, dans lequel l'implication de Gerber est minimale, connaît un échec financier et critique. Par la suite, Gerber travaille pour Hanna et Barbera, puis sur des dessins animés TV, avant de revenir au comic book, travaillant pour D.C., Malibu, Image et Marvel, pour qui il écrivit même de nouveaux épisodes d'*Howard the Duck*.

Lundi 12 mars

Turlock, États-Unis : Dave Stevens s'éteint après des mois de lutte contre la leucémie.

Né dans l'Oregon en 1955, il passe sa jeunesse à San Diego, où il participe comme bénévole aux premières conventions de la bande dessinée. Remarqué par Jack Kirby et Russ Manning, il débute aux côtés de ce dernier en 1975. Il travaille ensuite sur divers projets pour Marvel et Hanna-Barbera, avant de créer *The Rocketeer* en 1982. Cette série d'aventures baignant dans la nostalgie des années 30 et 40 et marquée par les styles de Wallace Wood et Frank Frazetta rencontre le succès, au point que Disney en fait une adaptation cinématographique en 1991, à laquelle Stevens collabore comme conseiller artistique. Il se tourne ensuite vers l'illustration, se spécialisant dans la repré-

Extrait d'*Howard The Duck* de Steve Gerber et Gene Colan © Marvel Comics

Extrait de *Rocketeer* de Dave Stevens. Droits réservés.

sentation de pin-up, en particulier Bettie Page dont, grand admirateur et ami, il a puissamment contribué à la redécouverte.

Vendredi 21 mars

Bruxelles, Belgique : mort de Raymond Leblanc à l'âge de 92 ans. Raymond Leblanc fut tour à tour officier des Chasseurs Ardennais, douanier, Résistant, créateur de revues sentimentales, directeur du journal *Tintin*, éditeur de bandes dessinées, producteur de dessins animés et champion d'équitation. Lorsqu'on lui demandait s'il lui arrivait encore de pratiquer ce sport, malgré ses 85 ans passés, Raymond Leblanc répondait sans malice : « *J'ai dû cesser cette activité, car mon cheval boitait...* » C'était un homme d'une autre époque, glorieuse et lointaine, où la bande dessinée se lisait d'abord dans la presse. En 1946, il avait créé avec Hergé, Jacobs, Laudy, Cuvelier et Van Melkebeke, le journal des « jeunes de 7 à 77 ans » qui allait lui permettre de bâtir sa fortune. Entrepreneur avisé, il avait su conquérir de nouveaux territoires marketing pour la bande dessinée en créant dès les années 1950 des opérations commerciales assez novatrices comme le « timbre Tintin » (décliné en France sous le nom de « chèque Tintin »), qui allait permettre d'imprimer la tête du reporter à la houppe sur des bouteilles d'Évian, des bocaux de confitures Materne, des boîtes de chocolat Victoria, etc. Créateur de la collection d'albums du Lombard en 1950, il s'était retiré des affaires dès le début des années 1970, laissant à son fils Guy Leblanc le soin de reprendre les rênes de sa maison, qu'il revendit finalement en 1988 au groupe Média-Participations. Comme Georges Dargaud, Charles Dupuis et Robert-Louis Casterman, Raymond Leblanc était un patron de la BD, avec tout ce que ce mot peut laisser supposer de paternalisme : Le Lombard privilégiait en effet le ton boy-scout, bon chic et bon genre pour ne jamais froisser la susceptibilité des pères de famille et des curés. Bien qu'il soit un homme d'affaires avant toute chose, cet homme pragmatique et madré savait néanmoins toujours s'en remettre aux décisions des artistes avec lesquels il choisissait de travailler, qu'ils s'appellent Hergé, Jacobs, Macherot, Greg ou Van Hamme...

Extrait de *Prudence Petitpas* de Maurice Maréchal © éditions du Lombard

Polleur, Belgique : Décès de Maurice Maréchal, qui fut l'homme d'une seule série. Encouragé par son voisin Raymond Macherot, ce professeur de français et d'espagnol né en 1922 propose en effet en 1957 au journal *Tintin* les premières pages d'une histoire policière mettant en scène Prudence Petitpas, vieille dame dont l'ingéniosité lui permet de résoudre toutes les énigmes policières. La série, bénéficiant des scénarios de Greg, Mittei et Goscinny, vivra dix ans dans les pages de l'hebdomadaire, avant que Maréchal, ne pouvant mener de front ses deux carrières, ne renonce à la bande dessinée. Il y reviendra en 1983, toujours avec Prudence Petitpas, cette fois dans *Spirou*, le temps de cinq nouveaux récits. Le Lom-

bard a fait paraître une intégrale le mois de la disparition de Maurice Maréchal.

Vendredi 28 mars

France : *L'Écho des* Savanes reparaît, désormais édité par Glénat. Après 18 mois d'arrêt, le mensuel revient dans une formule remaniée mais toujours principalement dédiée à la bande dessinée humoristique, sous la rédaction en chef du dessinateur Didier Tronchet. L'éditeur annonce un tirage de 120 000 exemplaires.

Samedi 29 mars

Paris : lors d'une vente aux enchères organisée par Artcurial, un dessin original en couleur d'Hergé pour la couverture de *Tintin en Amérique* a été adjugé pour 764 200 € (frais compris). Ce montant exceptionnel pour un dessin original de bande dessinée témoigne néanmoins d'une tendance générale de hausse des prix des planches originales depuis quelques années. De tels ordres de prix restent cependant rares et concernent un nombre restreint d'auteurs de grande notoriété. Citons les autres montants record atteints ces deux dernières années : un dessin de Corto Maltese par Hugo Pratt pour la couverture italienne des *Éthiopiques* adjugé 250 000 € en mars 2008, un tableau d'Enki Bilal, *Bleu Sang (eux)* adjugé 177 000 € en mars 2007, un autre tableau d'Enki Bilal, *La Tétralogie du Monstre*, atteignant 145 000 € (mars 2008), une planche originale d'Hugo Pratt extraite des *Celtiques* adjugée 134 400 € (octobre 2008). À l'exception d'Enki Bilal, il s'agit le plus souvent d'auteurs décédés qui sont entrés dans le patrimoine, si ce n'est le panthéon, de la bande dessinée. On remarquera également que les œuvres qui atteignent les prix les plus élevés sont le plus souvent des illustrations (ou des tableaux dans le cas de Bilal), et non pas des planches proprement dites. C'est donc moins l'aspect narratif que l'aspect graphique, voire décoratif d'une œuvre qui semble intéresser les acheteurs.

L'Écho des Savanes nouvelle formule n° 273
© Hachette Filipacchi Associés

Mercredi 2 avril

Paris : mort de Roger Blachon, des suites d'une longue maladie. Né en 1941, il a d'abord été illustrateur et professeur de dessin. Passionné de sport et particulièrement de rugby, il a collaboré de longues années à *L'Équipe*. De nombreux albums sous son nom ont paru depuis une trentaine d'années. Il a reçu le grand prix de l'humour noir en 1992.

Jeudi 17 avril

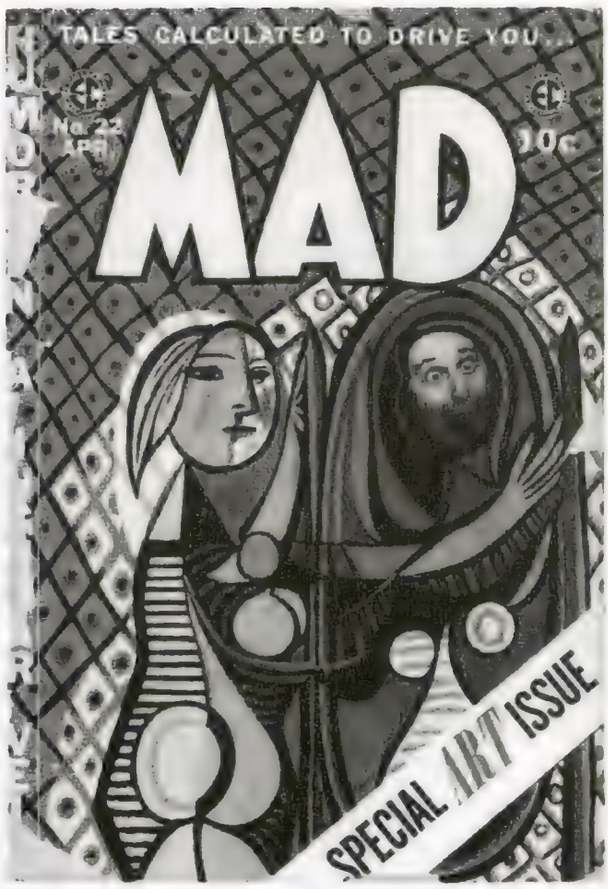
Paris : *La Lettre de Dargaud* s'arrête à son centième numéro. Ce magazine d'information et de critique distribué dans les librairies était publié depuis 1991. L'éditeur donne rendez-vous à ses lecteurs sur le site Internet des éditions Dargaud.

Mardi 13 mai

Paris : Les éditions Bayard annoncent le décès à l'âge de 61 ans de Martin Berthommier, directeur artistique des revues *J'aime lire* et *Astrapi* et dessinateur de la série pour enfants *Touffu*.

Mercredi 14 mai

États-Unis : Will Elder décède de complications liées à la maladie de Parkinson. Né Wolf William Eisenberg en 1921 dans le Bronx, il sert pendant la Seconde Guer-



Couverture de *Mad* n°22 avril 1955. Ce numéro est entièrement consacré à la vie fictive de Will Elder, présenté comme un grand peintre moderne
© E.C. Comics.

re mondiale comme dessinateur au service de topographie de l'armée américaine. Il change de nom après la guerre et rencontre Harvey Kurtzman sur les bancs de la Manhattan's High School of Music and Art. À la fin des années 40, les deux amis créent un studio qui fournit des bandes dessinées à divers éditeurs. Il encre ensuite les planches que dessine John Severin pour plusieurs revues publiées par E.C. Comics.

Quand, à partir 1952 Harvey Kurtzman lance et dirige le comic book *Mad*, Will Elder figure au sommaire de tous les numéros, mettant en images les scénarios de son complice d'une manière immédiatement reconnaissable : chacune de ses cases est littéralement bourrée de détails incongrus et absurdes. Cette « signature » visuelle fera beaucoup pour la notoriété de la revue. Parodiste de génie, il a marqué les lecteurs par les reprises décalées et minutieuses (*Mickey Rodent, Gasoline Valley, Starchie*...) des comic strips classiques et les fausses publicités dont, sous nos latitudes, s'inspirera l'équipe d'*Hara Kiri*.

Lorsque Kurtzman quitte *Mad* en 1957 pour fonder *Trump* puis *Humbug*, Elder le suit. Pour *Help !*, lancé en 1965, il dessine, toujours sur scénario de Kurtzman, cinq épisodes de *Goodman Beaver*, que beaucoup considèrent comme le sommet de sa carrière. Dans ces récits en noir et blanc, Goodman, jeune homme naïf, voit sa foi en la bonté et la générosité des hommes constamment et cruellement déçue. Goodman servira de base à *Little Anny Fanny*, série qu'Hugh Hefner, patron de *Playboy* et grand admirateur du duo, commandera pour sa revue. Cette série, publiée irrégulièrement entre 1962 et 1988 bénéficie de moyens sans précédents. Le personnage central que Kurtzman décrivit comme « *Candide dans le corps de Marylin Monroe* », passe son temps à défendre sa vertu. Elder s'entoure des services de nombreux dessinateurs pour réaliser les scénarios incroyablement élaborés de Kurtzman.

La réputation de farceur d'Elder était légendaire dans le milieu de la bande dessinée aux États-Unis. On raconte, entre beaucoup d'autres, qu'une année, pour la Saint-Valentin, il avait fait cadeau à sa femme d'un cœur de bœuf récupéré dans un abattoir.

L'ensemble des travaux graphiques d'Elder, que tous les dessinateurs de la vague underground américaine (Crumb, Shelton...) ont cité comme une influence majeure et qui, en France ont marqué des humoristes comme Georges Wolinski ou René Pétillon, ont été rassemblés par Fantagraphics dans les volumes *Will Elder : The Mad Playboy of Art* (2003) et *Chicken Fat* (2006).

Mercredi 14 Mai

Columbus (Ohio), États-Unis : L'intégralité de la collection de l'International Museum of Cartoon Art (IMCA) déménage à la Cartoon Research Library de l'Université de l'Ohio, déjà riche d'une très importante collection d'originaux et d'imprimés. La réunion de ces deux collections va créer la plus grande collection au monde d'originaux de bande dessinée et de dessin d'humour. Fondé en 1973 par Mort Walker (le créateur de *Beetle Bailey*), l'International Museum of Cartoon Art a rassemblé au fil des années une collection de plus de 200000 pièces, principalement des originaux. D'abord ouvert à Greenwich (Connecticut) puis Rye Brook (New York), il emménage en 1992, dans un bâtiment neuf de Boca Raton (Floride) où il connaît un grand succès populaire. Incapable de faire face à la défection de plusieurs donateurs, le musée est contraint de fermer ses portes en 2002. L'université de l'Ohio prévoit la construction d'un bâtiment spécifique permettant la conservation, la consultation et l'exposition de ce fonds unique.

Mardi 10 juin

Los Angeles, États-Unis : Columbia Pictures, filiale de Sony, annonce l'acquisition des droits d'adaptation cinématographique des Schtroumpfs, imaginés en 1958 par le dessinateur belge Peyo, alias Pierre Culliford. Le film prévu devrait mêler acteurs vivants et animation.

Mercredi 2 juillet

Paris : dans la rubrique hebdomadaire qu'il fait paraître dans *Charlie Hebdo*, le dessinateur Siné s'en prend avec vigueur à Jean Sarkozy, fils du président de la République : « *Jean Sarkozy, digne fils de son paternel et déjà conseiller général de l'UMP, est sorti presque sous les applaudissements de son procès en correctionnelle pour délit de fuite en scooter. Le Parquet a même demandé sa relaxe ! Il faut dire que le plaignant est arabe ! Ce n'est pas tout : il vient de déclarer vouloir se convertir au judaïsme avant d'épouser sa fiancée, juive, et héritière des fondateurs de Darty. Il fera du chemin dans la vie, ce petit !* » « L'affaire Siné », qui va occuper tout l'été, démarre. Le 8 juillet, le journaliste Claude Askolovitch, sur les ondes d'une radio périphérique, dénonce comme antisémite ce texte basé sur une information parue quelques jours plutôt dans *Libération*. Devant le risque d'un procès intenté par Jean Sarkozy et la famille Darty, Philippe Val, directeur de la publication, soumet à Siné un texte d'excuses que ce dernier, dans un premier temps, accepte de signer, avant de changer d'avis. Les versions divergent quant aux raisons de ce revirement ainsi que sur celles qui motivent l'éviction de Siné qui s'ensuivra. À l'initiative de Lefred Thouron, Rémi Malingrey, Benoît Delépine et quelques autres est lancée sur Internet une pétition intitulée « Soutenir Siné », qui recueille rapidement des centaines, puis plusieurs milliers de signatures, dont celles de Guy Bedos, Annie Ernaux, Edgar Morin, Pétillon, Tardi, Gebluck, Willem (membre de l'équipe de *Charlie Hebdo*). Bernard-Henry Lévy, puis Alexandre Adler et enfin Laurent Joffrin publient successivement dans la presse des textes en faveur de Philippe Val. Dans un communiqué, la ministre de la Culture Christine Albanel prend également parti pour Val et contre Siné. Le 20 juillet, une tribune paraît dans *Le Monde*, signée entre autres par Robert Badinter, Elie Wiesel, Bertrand Delanoë, Dominique Voynet, Ariane Mnouchkine, Joann Sfar..., qui dénonce les multiples « dérapages » de Siné et apporte leur soutien à Philippe Val. Le 15 août, on apprend que la LICRA intente une citation à comparaître à l'encontre de Siné, dont l'examen est prévu pour le 9 septembre au tribunal de Lyon. Cette citation concerne la chronique de Siné datée du 2 juillet ainsi qu'une autre, datée du 11 juin, en partie consacrée aux femmes musulmanes voilées. Entretemps, et tandis que la polémique fait rage dans les journaux et sur Internet, Siné annonce le lancement de *Siné Hebdo*, en partie financé par Guy Bedos et Michel Onfray, dont le premier numéro paraît le 10 septembre 2008.

| Dessin de René Pétillon paru dans *Le Canard Enchaîné* du 6 août 2008. Droits réservés |

Paris : Mort d'Alain Dister. Journaliste de rock, photographe réputé, producteur à France Culture, il avait réalisé en compagnie de Solé et Gotlib une série BD sur les grandes figures du rock, repris dans l'album *Rock, Pop et Colégram* (1973). Il avait 66 ans.

Mardi 5 août

Boca Raton, États-Unis : décès de Jack Kamen. Né à Brooklyn en 1920, il étudie la sculpture puis entame une carrière d'illustrateur pour les *pulp magazines* avant d'être appelé sous les drapeaux en 1942. Il reprend son activité d'illustrateur après-guerre, et devient dessinateur de *romance comics* chez E.C. Comics, avant de se reconvertir avec succès dans les histoires d'horreur et de science-fiction. Les déboires d'E.C. avec la censure en 1954-1955 et le lancement de nouveaux titres qui ne connurent pas le succès le poussèrent à travailler dans la publicité.

GIFF.WIFF •hommage à hogarth•

| Couverture de *Giff Wiff* n°13, 1965. Droits réservés |

Mardi 12 août

Paris : Francis Lacassin meurt des suites d'une intervention chirurgicale. Né à Saint-Jean-de-Valériscle (Gard) en 1931 dans une famille de petits commerçants, il contracte dès la plus tendre enfance le goût de la « littérature populaire ». Il fait des études de lettres et de droit mais, passionné par toutes les formes de la création populaire (littérature, cinéma, bande dessinée), féru de fantastique et de policier, il devient journaliste, scénariste pour Georges Franju (*Judex*, 1963), directeur d'un numéro de la revue *Bizarre* entièrement dédié au personnage de Tarzan, et préside chez plusieurs éditeurs à la publication d'innombrables œuvres complètes d'auteurs méconnus (Jack London, Jean Ray, Gustave Le Rouge, Marcel Allain, etc.)

Pour ce qui est de la bande dessinée, il participe à la création du Club des bandes dessinées en 1961, qui rassemble un groupe de prestigieux amateurs (Umberto Eco, Edgar Morin, Federico Fellini, Alain Resnais…) et inaugure le lent processus de reconnaissance du Neuvième Art (cf. son ouvrage de 1971, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*). Éditant la revue *Giff Wiff*, Le Club des bandes dessinées se caractérise par un attachement aux strips américains d'avant-guerre, dont il contribue à établir le statut de « classiques ». Lacassin occupe en 1971, la première chaire d'histoire de la bande dessinée, à l'université Paris-I. Il avait publié en 2006 ses Mémoires, *Sur les chemins qui marchent* aux éditions du Rocher.

Vendredi 15 août

Espagne : le dessinateur argentin Carlos Meglia, né en 1957 à Quilmes, décède des suites d'une opération du cœur. Il débute en Argentine comme assistant du dessinateur Oswal, créé la revue *El Pendulo*, illustre des textes littéraires et dessine sa première bande dessinée en 1983. Il travaille ensuite pour les studios argentins d'Hanna et Barbera. La rencontre avec le scénariste Carlos Trillo le ramènera à la bande dessinée. Ensemble, ils produiront plusieurs séries, dont *Cybersix* est sans doute la plus notable. Il produit ensuite pour le marché américain. Depuis 2005, les éditions Soleil publiaient les séries qu'il dessinait sur scénarios de Didier Crisse et Carlos Trillo.

Lundi 25 août

Japon : Les maisons d'édition Shogakukan et Shueisha, filiales du groupe Hitotsubashi, annoncent leur rapprochement, dans le but de procéder à la publication directe en Europe des titres de leurs catalogues à compter de l'automne 2009. On

se souvient que les deux labels avaient déjà créé Viz Media S.A.R.L., dont les locaux sont situés à Paris depuis le 15 janvier 2007.

Mardi 23 septembre

Paris : Bruno Bonell, propriétaire du mensuel *BoDoï*, informe de la suspension de parution du titre, à son 122e numéro. Après onze années d'existence, le magazine d'information sur la bande dessinée se poursuit sur le Net, en attendant la parution sur papier du 123e numéro en janvier 2009. Bonell déclare que l'équipe du journal travaille sur un portail qui sera montré au Festival International de la bande dessinée d'Angoulême en janvier 2009.

Hollywood, États-Unis : Les studios Universal jugent trop onéreux le projet d'adaptation cinématographique des aventures de Tintin par le réalisateur Steven Spielberg et abandonnent la production. Quelques jours plus tard, les studios Paramount reprennent le projet.

Vendredi 26 septembre

Polleur, Belgique : Disparition de Raymond Macherot. Né en 1924, celui qui fera l'essentiel de sa carrière en racontant des histoires d'animaux passe jeunesse en ville, découvrant la nature grâce aux scouts non confessionnels. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'enrôle en tant que soldat belge au sein de la Marine britannique. Il ne connaîtra que les ports anglais. De là vient sans doute son amour de la mer perceptible dans les aventures loufoques du Père La Houle et le goût pour un certain folklore *british* qui baigne les trois albums de Clifton qu'il signera. Démobilisé, il devient journaliste mais se tourne bien vite vers le dessin sous le pseudonyme de Zara, dans un style minimaliste et macabre qui rappelle Virgil Partch. Il entre en 1952 à la rédaction de *Tintin* en tant que graphiste et propose bientôt un premier scénario historique (*Le Chevalier blanc*), dont on confiera la réalisation aux époux Funcken. Encouragé par Raymond Leblanc, responsable du Lombard, il dessine en 1954 la première aventure de Chlorophylle, *Chlorophylle contre les rats noirs*, qui le hisse d'emblée parmi les maîtres de sa génération. L'apport de Macherot à la bande dessinée européenne tient au ton des histoires qu'il dessine alors pour les enfants. On trouve chez lui de l'humour, de l'énergie, mais point de joliesse : les forts dévorent les faibles puisque c'est dans l'ordre des choses et tout le monde se bat pour sa place au soleil. Si Chlorophylle, lérot irascible et têtu, est déjà un héros plutôt inattendu, son ennemi juré le rat noir Anthracite est une création carrément géniale, un concentré de mauvais instincts que Macherot déclinera ensuite avec les personnages du loup Crunchblott (dans *Chaminou*) et du rat Anathème (dans *Sibylline*).

Extrait de *Chlorophylle et les Croquillards* de Raymond Macherot © éditions du Lombard

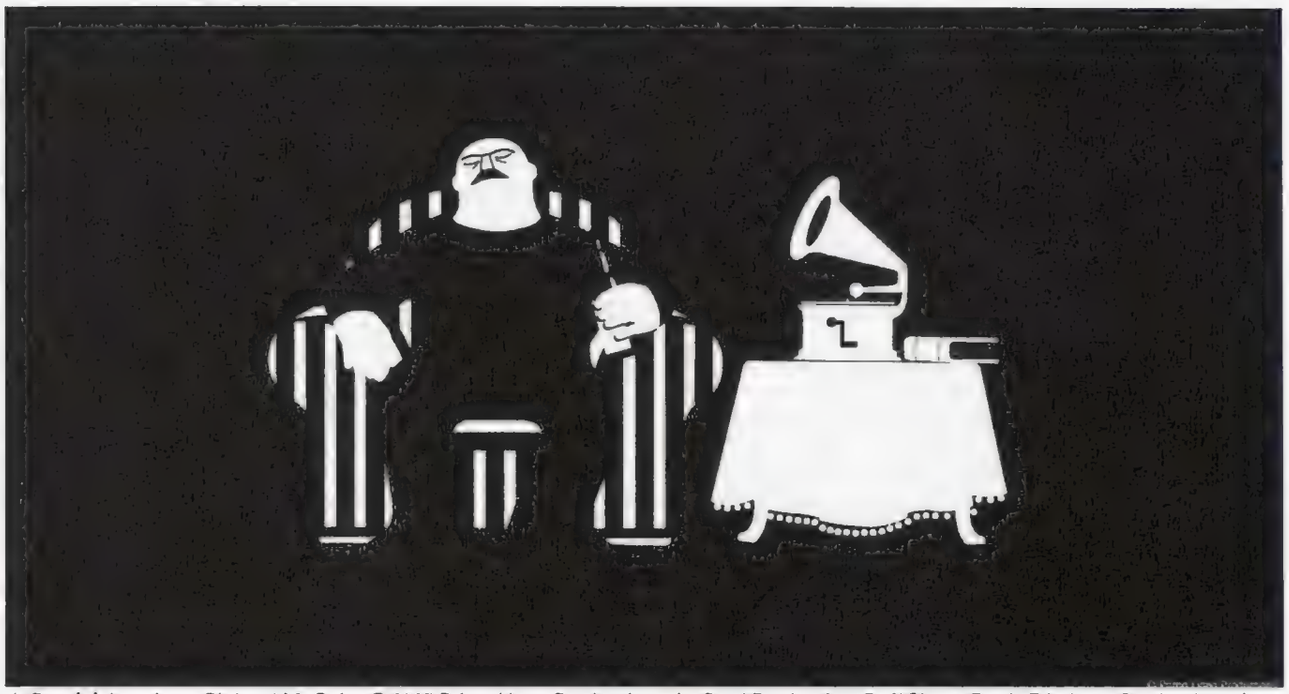
Cette vision peu amène de la cohabitation entre les différentes espèces animalières s'accentuera encore quand, à partir de *Chlorophylle et les Croquillards*, il habillera ses bestioles et les transportera dans le contexte plus « civilisé » de l'île de Coquefredouille, dotée d'une organisation sociale qui singe celle des humains : c'est la vanité et la cupidité qui mènent ce petit monde.

Cette vision féroce sera portée à son sommet dans *Chaminou*, parodie de James Bond que Macherot dessine à son arrivée dans *Spirou* en 1964. Cette histoire, aujourd'hui considérée comme son chef-d'œuvre, étant mal reçue de l'éditeur et des lecteurs, il reviendra à plus de gentillesse avec *Chlorophylle*. Plongeant dans une sévère dépression, il travaille brièvement avec Goscinny sur l'histoire d'un chat domestique (*Pantoufle*), illustre sans passion des strips de Raoul Cauvin (*Mirliton*) et se retire dans sa maison située dans les Ardennes belges. Hormis sa participation aux premiers scénarios d'*Isabelle*, il s'installe dans une vie contemplative. Ses deux éditeurs historiques, Lombard et Dupuis, se sont récemment mis d'accord pour entreprendre une réédition de ses travaux. Le Musée de la bande dessinée d'Angoulême a consacré en 1999 une exposition à Raymond Macherot, intitulée *Macherot, un dessinateur aux champs*. Les éditions Mosquito avaient pour l'occasion publié *Macherot, une monographie*. ■

Faux amis

Généralement considérés comme relativement proches en raison du médium qui leur sert de base, à savoir le dessin, et de leur supposé infantilisme, les deux formes de narration graphique que sont la bande dessinée et le dessin animé ont entretenu au cours de leur histoire de nombreuses relations.

À l'origine des liens unissant ces deux moyens d'expression, il faut évidemment citer Winsor McCay, l'auteur de *Little Nemo*, qui adapta lui-même sa création majeure dès 1911, en utilisant la technique du papier découpé. Il donna par la suite naissance à *Gertie le dinosaure* (1914), qui fut le premier dessin animé à utiliser la technique du *keyframe* (ou « image-clé ») consistant à dessiner les principales étapes du mouvement avant de combler les vides par des dessins intermédiaires (appelés « intervalles ») afin d'obtenir les 18, 24 ou 12 images par seconde – selon l'époque et le type de production – nécessaires à donner l'impression au spectateur d'un mouvement fluide. Par la suite, les responsables de l'industrie du cinéma, comprirent le potentiel économique de productions consistant à donner vie à l'écran – étymologiquement, le verbe « animer » se rapporte au latin *animare* (de *anima* : « principe vital, âme ») au sens de « donner la vie » – à des personnages déjà auréolés d'une certaine popularité dans le registre de la bande dessinée, sans que les créateurs de l'œuvre originale soient nécessairement associés à ces projets. Parmi les indéniables réussites issues de ce type d'approche, il faut citer les adaptations de *Mutt and Jeff* par Raoul Barré et Charles Bowers, celles de *Popeye* et *Superman* par les frères Fleischer, ainsi que, au Japon, les films tirés de *Norakuro* par Yasushi Murata ou Seo Mitsuo. Malgré leur popularité à l'époque de leur production (la série d'animation tirée de *Mutt and Jeff* compte plus de 300 épisodes), ces œuvres ont néanmoins été éclipsées, avec le recul, par des créations détachées des contingences liées au processus de l'adaptation, développant de fait une esthétique et des structures de récits consubstantiels à l'art de l'animation. Ainsi, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, tandis qu'aux États-Unis Walt Disney, Chuck Jones ou Tex Avery posaient les bases esthétiques d'une industrie appelée à devenir fructueuse, le Japonais Kenzo Masaoka fondait quant à lui une école du mouvement dont les disciples directs ou indirects grossiraient après-guerre les rangs du studio d'animation de Toei puis, bien plus tard, ceux du Studio Ghibli ; enfin, le Français Paul Grimault tentait-il lui aussi de s'éloigner, dans le fond et la forme, des canons hollywoodiens aboutissant à des réussites majeures comme *Le Voleur de paratonnerres* (1944) et bien plus tard *Le Roi et l'oiseau* (1980)[1]. Après-guerre, la bande dessinée continue de se trouver reléguée au statut de réservoir à personnages et à histoires, au sein duquel les producteurs n'hésitent pas piocher afin de profiter d'une notoriété déjà établie et, d'une manière générale, sans que les œuvres ainsi produites n'atteignent l'aboutissement artistique des séries d'avant-guerre. Au Japon Osamu Tezuka adapte ainsi lui-même pour le petit écran en 1962 son grand succès *Tetsuwan Atomu* (*Astro Boy*), s'inspirant des techniques dites « d'animation limitée », notamment mises au point aux États-Unis par les studios Hanna et Barbera Productions, consistant à n'utiliser qu'un nombre très réduit de dessins (4 à 5 images par seconde). Le metteur en scène se charge en outre de réduire au maximum les éléments à animer – les personnages apparaissent parfois de dos lors des scènes de dialogue, afin que les dessinateurs n'aient même pas à animer leur bouche – et l'impression de mouvement est donnée par des « trucs » de mise en scène, consistant par exemple à faire glisser un personnage immobile sur un arrière-plan composé de lignes de mouvement, ces gimmicks devenant au fil des ans la marque de fabrique de l'animation TV japonaise. Le fort retentissement de l'adaptation de *Tetsuwan Atomu* donne le coup d'envoi de l'adaptation systématique pour la télévision des mangas à succès, censée décupler la popularité de l'œuvre originale sans que cela ne lui offre bien souvent une véritable plus-value sur le plan artistique, si ce n'est de manière marginale : l'adaptation en dessin animé d'un manga nécessite en effet une réinterprétation graphique des personnages afin de rendre possible leur mise en mouvement, ce travail étant assuré par des *character designers* professionnels, bien souvent meilleurs dessinateurs que le créateur de l'œuvre originale ; ainsi de nombreuses séries ont-elles vu leur graphisme sensiblement amélioré lors de leur passage à l'écran grâce à des artistes comme Kazuo Komatsubara (*Albator, Goldorak*) ou Shingo Araki (*les Chevaliers du Zodiaque*). Mais le plus souvent, l'adaptation est surtout synonyme de la perte du rythme soutenu qui fait la force de la bande dessinée populaire japonaise : comment pourrait-il en être autrement quand, dans de nombreux cas, un chapitre d'une trentaine de pages est transposé à la télévision en un épisode



| *Peur[s] du noir* par Richard McGuire © 2007 Prima Linea Productions, La Parti Production, Def2Shoot, Denis Friedman Productions |

de 26 minutes ? Il faut en outre souligner que, à part dans le cas de Tezuka, les créateurs de l'œuvre originale ne sont jamais impliqués dans ces adaptations, se voyant ainsi en quelque sorte dépossédés de leur création. C'est la même logique qui sous-tend les adaptations de bandes dessinée en Occident : quel super-héros n'a pas bénéficié de sa série animée, pour un résultat la plupart du temps oubliable ? En Europe, on se souvient de l'adaptation des *Schtroumpfs* ou de *Tintin* en série TV, dont le but honorable était de faire découvrir ces personnages aux nouvelles générations, mais pour un résultat, là aussi, discutable. Finalement, très rares sont les adaptations réussies, et encore plus rares celles ayant bénéficié du concours de l'auteur original, aussi bien pour le scénario que le dessin ou la réalisation, ceci expliquant peut-être cela. Il faut néanmoins citer les longs métrages originaux coécrits et coréalisés par René Goscinny : *Daisy Town* (1971), *La Ballade des Dalton* (1978) et *Les Douze Travaux d'Astérix* (1976)[2], ce dernier s'avérant particulièrement réussi, car tirant parti, dans sa mise en scène, des potentialités du cinéma d'animation : de nombreuses séquences, telles celles de l'île des plaisirs ou la mémorable quête du « laissez-passer A38 » n'auraient pu être traitées de manière similaire dans une bande dessinée. Citons également *Nausicaä* de Hayao Miyazaki (1984) et *Akira* de Katsuhirô Otomo (1989), où l'auteur de la bande dessinée originale a adapté lui-même son œuvre, assurant également la mise en scène et la supervision de l'animation. Quant à René Laloux, il a instauré avec des dessinateurs issus du monde de l'illustration ou de la bande dessinée un mode de collaboration original, qui n'a d'équivalent que la collaboration de Ralph Bakshi et Frank Frazetta pour *Tygra* (1983) : les dessinateurs avec lesquels collabore Laloux sont en effet chargés de fournir les croquis préparatoires, les personnages et les décors du long métrage (l'ensemble constituant la « bible graphique »), mais leur rôle se limite à cela car Laloux est l'auteur du scénario, de la mise en scène et fait appel à des animateurs professionnels pour mettre en mouvement leurs créations. Une méthode qui a produit des réussites – *La Planète sauvage* (1973) dont l'univers est conçu par Roland Topor, également coscénariste, et animé en papiers découpés – et des échecs – *Les Maîtres du temps* (1981), qui édulcore le dessin de Moebius. D'une manière générale, le principal frein à l'adaptation de bandes dessinées en dessin animé tient précisément dans cette difficulté à restituer à l'écran le style graphique propre à l'auteur, du fait des contraintes liées à l'animation : les traits se doivent d'être fermés, le plus souvent uniformes, et les matières sont suggérées par les couleurs et non par les hachures. Une exception peut-être : *Mes voisins les Yamada* (2001) d'Isao Takahata qui restitue la vivacité du trait du manga de Hisashi Ishii.

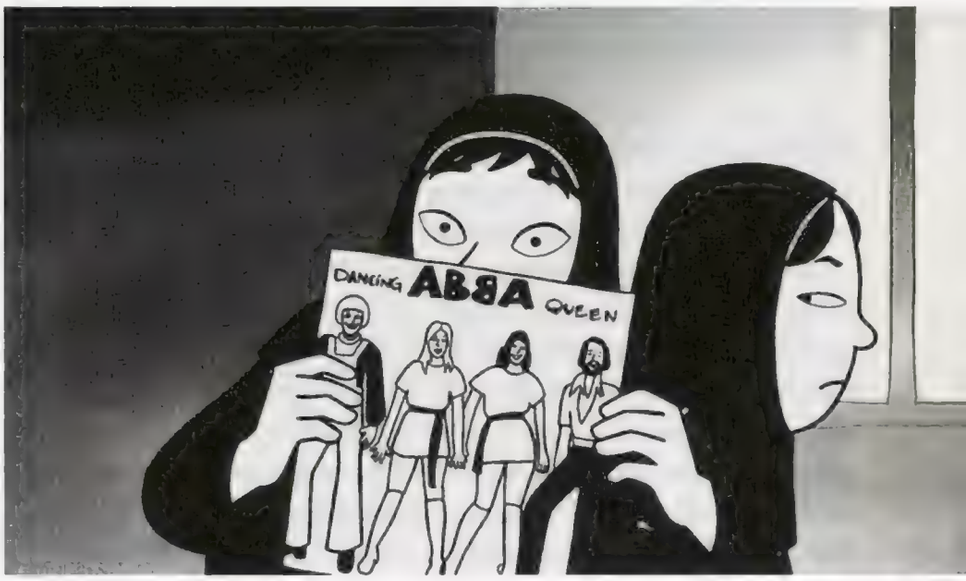
Dans ce contexte, la mise en chantier de l'adaptation en long métrage de *Persepolis* par son auteur Marjane Satrapi

1 | À ce sujet, l'exposition « *Mondes et Merveilles du dessin animé, Grimault, Takahata, Miyazaki* » présentée à l'Abbaye de Fontevraud du 26 juin au 16 novembre 2008, permettait de comprendre de quelle manière l'œuvre de Grimault a inspiré ces deux géants de l'animation japonaise, notamment *La Bergère et le Ramoneur* (1948-1952) première mouture – désavouée par son auteur – du *Roi et l'oiseau*, qu'Isao Takahata avait, à l'époque de sa diffusion au Japon, vu à de nombreuses reprises et analysé en profondeur, allant jusqu'à retranscrire le film sous forme de story-board, avec l'aide de l'animateur Yasuo Otsuka.

2 | *Daisy Town* a été réalisé par René Goscinny, Morris et Pierre Tchernia, *La Ballade des Dalton* par René Goscinny, Morris et Henri Gruel, *Les Douze Travaux d'Astérix* par René Goscinny et Albert Uderzo.

| *Persepolis* de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi © 2.4.7. Films |

apparaissait comme une gageure, un tel projet n'ayant d'équivalent qu'une œuvre comme *Akira*, et encore Otomo avait-il acquis précédemment une expérience en tant que réalisateur d'animation avec *Arrêtez les travaux !*, l'un des courts métrages composant l'omnibus[3] *Manie Manie* (1987). Si Satrapi était quant à elle une novice dans ce domaine, *Persepolis* est coréalisé par Vincent Paronnaud, alias Winshluss, dont ce n'est pas la première incursion dans le monde de l'animation : il est en effet l'auteur de deux courts métrages avec son complice Cizo, *Raging Blues* (2003) et *O'Boy, What Nice Legs !* (2004), le premier ayant été sélectionné en compétition officielle au Festival international du film d'animation d'Annecy en 2004. Ce n'est pas diminuer les mérites de Satrapi que de considérer que l'apport de Winshluss fut sans doute considérable sur un long métrage qui, sur le plan visuel, transfigure totalement l'œuvre originale : si la simplicité des personnages créés par Satrapi est respectée, son style sobre s'adaptant sans peine aux contraintes relatives à l'animation évoquées plus haut – les principales figures du film gagnent même au passage une grâce dont ils étaient dépourvus dans les premiers volumes de la bande dessinée –, les arrière-plans, quant à eux, ont fait l'objet d'un travail extrêmement minutieux, là où l'œuvre originale se contentait souvent de fonds noirs ou blancs. Par ailleurs,



| *Persepolis* de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi © 2.4.7. Films |

parmi le concert de louanges qui a accueilli le film dans la presse, il est un fait qui ne fut sans doute pas suffisamment souligné : l'animation de *Persepolis* est superbe de bout en bout et c'est, sur ce plan, le long métrage d'animation produit en Europe le plus convaincant depuis *Les Triplettes de Belleville*, toute réserve sur le fond mise à part concernant l'un ou l'autre. Chaque geste, chaque expression de visage a ici fait l'objet d'une direction artistique particulièrement cohérente, l'animation du film évoquant, dans son économie alliée à une grande efficacité sur le plan émotionnel, l'école japonaise ; les auteurs n'hésitant pas également à jouer sur un registre photo-réaliste en ombres chinoises – notamment pour les séquences dramatiques liées à l'histoire de l'Iran – ou au contraire « cartoonesques » lorsque le récit le justifie : déformations grotesques des visages, brusques accélérations du mouvement, etc. D'une manière générale, la réussite de l'animation de *Persepolis* tient précisément au fait que rien ici n'est gratuit, chaque mouvement étant au service de l'histoire, de la même manière que le style épuré, volontiers « naïf », de la bande dessinée – lié aux limites de la dessinatrice diront les mauvaises langues – accentuait la force du propos. Mais là où *Persepolis* emporte vraiment le morceau, c'est sur

3 | Dans le domaine de l'animation, le terme « omnibus » désigne un long métrage composé de plusieurs segments autonomes, le plus souvent réalisés par des équipes différentes.

| *Persepolis* de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi © 2.4.7. Films |

le plan de la narration. Les auteurs ont en effet compris qu'il convenait de repenser totalement chaque séquence afin de tirer parti de la narration filmique ; il suffit de se reporter à l'œuvre originale pour constater que Satrapi et Paronnaud ont réussi à éviter l'écueil classique de l'adaptation, qui consiste à transposer sur écran les cases de la bande dessinée. Si l'on retrouve dans le film certaines compositions d'images préexistantes, il s'avère cependant que les réalisateurs utilisent toutes les ressources mises à leur disposition par le cinéma pour entraîner le spectateur dans leur histoire : jeu sur la focale, la profondeur de champ, le montage, la fluctuation du point de vue, le son, etc. On pourra cependant objecter, à juste titre, qu'ils ne sont peut-être pas allés assez loin, refusant de toucher à la structure du récit, qui se présente, à l'instar de la bande dessinée, comme une suite d'anecdotes, séparées ici par un fondu au noir, d'où l'impression parfois agaçante de regarder un film à sketches, là où l'on aurait aimé que les différents segments s'enchaînent les uns aux autres de manière plus harmonieuse. On pourra objecter également que, du travail d'adap-

| *Persepolis* de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi © 2.4.7. Films |

Peur[s] du noir de Richard McGuire © 2007 Prima Linea Productions, La Parti Production ,Def2Shoot, Denis Friedman Productions

Peur[s] du noir de Blutch © 2007 Prima Linea Productions La Parti Production, Def2Shoot, Denis Friedman Productions

tation découlent des choix discutables, comme le fait d'écarter tel ou tel élément du récit – notamment tout ce qui est relatif à la prise de conscience par l'héroïne de sa classe sociale – ou de changer l'agencement des faits relatés. Ainsi, curieusement, le personnage de Marjane décide-t-elle de divorcer de son mari après une nuit marquée par la mort de l'un de ses amis poursuivi par la police, tandis que, dans la bande dessinée, ce fait se produit avant même son mariage. Cette rupture du pacte autobiographique, qui peut s'appréhender comme une forme de révisionnisme, produit une impression désagréable, d'autant que la seule justification possible à ces changements réside dans une meilleure efficacité sur le plan dramaturgique. Mais cela ne saurait remettre en cause la réussite du film, dont le succès public ouvre la voie à d'autres adaptations que l'on espère aussi réussies, sinon plus.

Le projet de *Peur(s) du noir* est bâti quant à lui sur des bases sensiblement différentes, et, il faut le souligner, à notre connaissance inédites. Ce long métrage rassemble en effet six segments, chacun réalisé par un dessinateur différent, et dont le titre tient lieu de thème commun, sa polysémie offrant une grande marge de manœuvre aux auteurs. Mais d'une manière générale, on reste circonspect face à une œuvre composée d'éléments trop disparates, qui ne délivre de fait aucun discours, demeurant un splendide exercice de style, qui vaut à ce titre le détour, mais apparaît au final assez vain. Si le principe de l'omnibus n'est pas inédit dans le domaine de l'animation – citons *Fantasia* (1940) de Disney ou au Japon *Robot Carnival* (1987), *Memories* (1995), etc. – l'originalité de *Peur(s) du noir* réside dans le choix des participants, tous venus de l'univers de la bande dessinée ou de l'illustration, Marie Caillou, Richard McGuire et Lorenzo Mattotti ayant seuls une expérience préalable de l'animation. La direction artistique de l'ensemble échoit à Étienne Robial, le co-fondateur des éditions Futuropolis, qui signe le beau générique et, surtout, intervient semble-t-il sur la structure du long métrage. En effet, là où la plupart des films à sketches se contentent d'aligner les prestations les unes après les autres, *Peur(s) du noir* présente les différentes contributions de manière alternée : si les segments réalisés par Mattotti, Richard McGuire et Charles Burns sont projetés d'un seul tenant, les contributions de Blutch, Marie Caillou et Pierre Di Sciullo sont scindées en plusieurs parties et distillées au compte-goutte. Une structure qui donne du rythme à l'ensemble et permet d'éviter l'écueil propre aux films à sketches, où le spectateur subit, sans surprise, le compte à rebours des courts métrages. Malheureusement la qualité des segments qui composent le film n'est pas à la hauteur de cette structure inventive : si la transposition sur écran du style graphique de Mattotti est une réussite, celle de Charles

Burns et de Blutch sont plus discutables. Le choix, pour le premier, d'une modélisation des personnages en volume grâce aux images de synthèse est loin d'être une mauvaise idée, mais leurs mouvements maniérés renvoient aux productions Pixar ou Dreamworks, ne convenant évidemment pas à l'auteur de *Black Hole*. De toute évidence, l'accent a été mis ici sur la transposition du trait de l'auteur, sans qu'une véritable réflexion ait été menée sur le type de mouvement à appliquer au résultat ainsi obtenu. Dans le cas de Blutch, il ne s'agit que d'une demi-réussite, la difficulté résidant, de manière attendue, dans la transposition de son trait dans le registre du dessin animé : l'auteur semble hésiter entre une certaine fidélité à son style, vouée à l'échec vu les contraintes liées à ce registre – le style fluctuant de Blutch fait de traits au pinceau et de quantité de hachures est difficile à animer – et une simplification à l'extrême de son dessin, pour certains personnages. Quant aux chiens qui jouent un rôle important dans son histoire, ils donnent l'impression d'avoir été conçus par un autre dessinateur, nuisant à la cohérence graphique de l'ensemble. Mais surtout, plongeant tête baissée dans l'écueil que Satrapi et Paronnaud ont su éviter, les auteurs sélectionnés tirent dans l'ensemble peu parti des ressources propres à la narration filmique (effets de montage, mouvements du point de vue, etc.). Le court métrage réalisé par Mattotti, très beau au demeurant, est symptomatique de cette carence : chaque plan est une case de bande dessinée que l'on a dotée de mouvement. Ainsi *Peur(s) du noir* s'avère somptueux visuellement mais assez faible sur le plan de la mise en scène. Seul Richard McGuire tire, sur ce plan, son épingle du jeu en jouant sur un contraste radical entre le noir et le blanc, le mouvement étant habilement induit par l'apparition ou la transformation d'éléments partiellement éclairés dans une maison plongée dans l'obscurité ; il est en outre le seul à s'être véritablement approprié le thème donné et à proposer ainsi un véritable récit d'épouvante basé sur la peur immémoriale de l'obscurité, mettant le spectateur mal à l'aise, forcé, à l'instar du personnage principal, de scruter les ténèbres à la recherche de la lumière. Ce court métrage, aussi brillant sur le plan de l'animation que de la mise en scène, clôt en apothéose *Peur(s) du Noir* et l'on attend avec impatience d'autres contributions de l'auteur au registre du cinéma d'animation. ■

| *Julien Bastide* |

Merci à Alexis Hunot (www.zewebanim.com)

| *Peur[s] du noir* de Lorenzo Mattotti © 2007 Prima Linea Productions, La Parti Production, Def2Shoot, Denis Friedman Productions |

Retour à Fred

« La bande dessinée, c'est ma vie » 24
entretien avec Fred par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

Fred, dynamiteur de formes 36
Julien Bastide

Acte des passages 42
Christian Rosset

Le cirque sauvage de Fred 48
Jacques Samson

Le Dessin qui rêve 54
David Turgeon

Tarsinge l'homme Zan [réédition] 60
Fred

Revenir sur l'œuvre de Fred, nous y pensions depuis un moment. Du *Petit cirque* aux quinze tomes de *Philémon*, en passant par le dessin d'humour, dont il a été un praticien inspiré, Fred a parcouru les territoires du fantastique, du merveilleux sans jamais oublier en chemin une verve volontiers grinçante. Cofondateur d'*Hara Kiri*, pilier du *Pilote* de la grande époque, il a également collaboré avec Jacques Dutronc, écrit pour la télévision.
Alors qu'il travaille actuellement au grand retour de Philémon, il nous a semblé justifié d'éclairer d'une lumière nouvelle certains aspects d'une œuvre unique et profondément originale. ■

« La bande dessinée, c'est ma vie »

entretien

Votre enfance, vous l'avez souvent raconté, était nourrie de fictions…
Oui, ma mère me racontait chaque soir une nouvelle histoire et je lisais énormément : *L'Île au trésor*, *Alice au pays des merveilles*, Edgar Poe, Oscar Wilde, Charles Dickens, etc. Ça m'a beaucoup marqué, c'est sûr…

Vos auteurs de chevet sont donc anglo-saxons. Pourquoi ?
Je suis d'origine grecque, mais ma mère a longtemps vécu en Angleterre. Elle a donc influencé mes choix et mes goûts. Je dois également avouer que je suis très sensible à l'humour anglais… Je n'ai aucune affinité avec l'humour français : pour moi, ce n'est pas de l'humour, c'est de l'esprit. C'est ce cinglé de Descartes qui a tout faussé… Cela dit, je ne rejette pas tous les auteurs qui se sont illustrés dans le « trait d'esprit ». J'aime bien Sacha Guitry, par exemple. Mais, pour moi, encore une fois, ce n'est pas de l'humour. L'humour, c'est une façon de se critiquer soi-même, alors que l'esprit reste souvent une pose de cabotin, une manière de se mettre en valeur, du genre : « *Regardez comme je suis brillant !* » L'humour est, à mon avis, une chose beaucoup plus profonde.

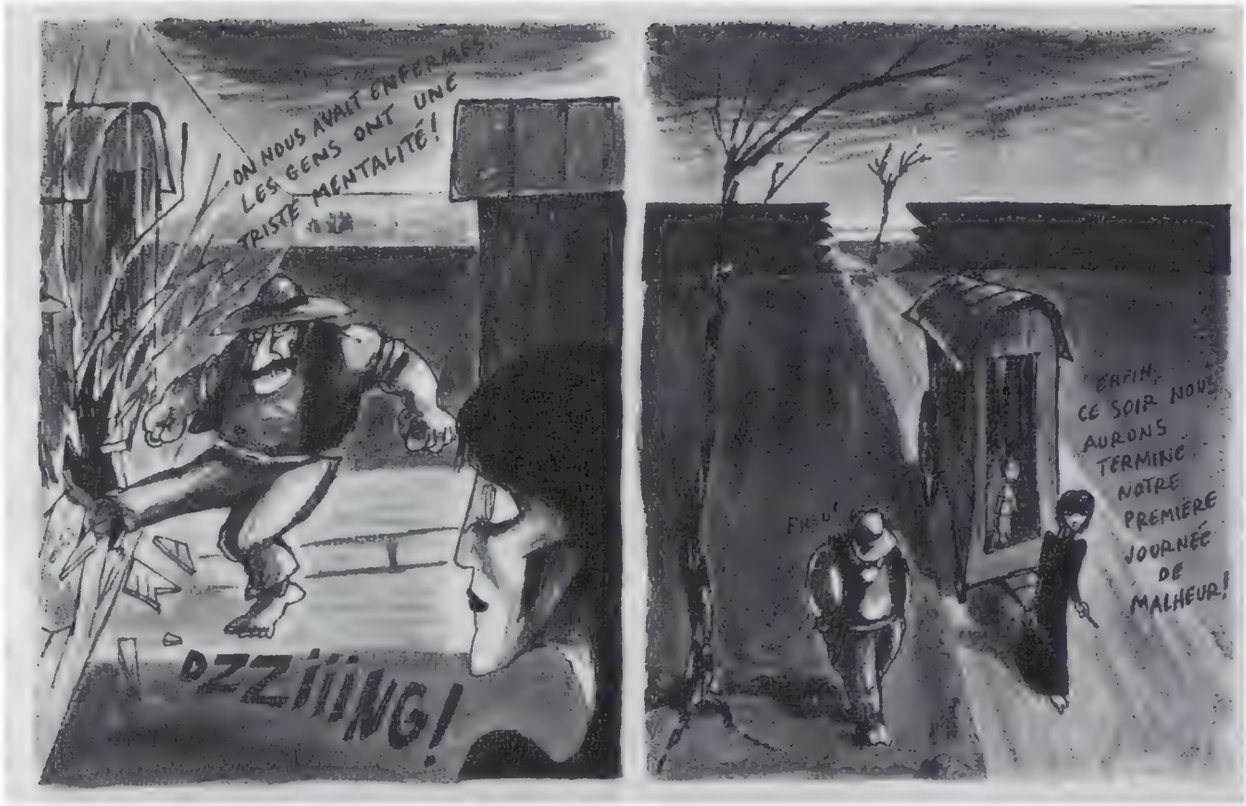
Couverture d'*Hara Kiri* n°1
septembre 1960. Illustration de Fred

J'imagine que les caricatures politiques ne doivent pas vous faire rire non plus…
Ah non ! Pas du tout. C'est vraiment le genre de choses qui m'ennuie beaucoup. Je serais incapable de dessiner sur l'actualité. J'aurais vraiment l'impression de perdre mon temps : il n'y a rien de plus périssable que le dessin politique. Ça ne veut pas dire que je suis insensible au monde qui m'entoure, mais je suis trop conscient qu'un petit dessin ne pourra jamais changer les choses. Enfin, il y a toujours des exceptions : j'aime par exemple vraiment le travail de Willem.

Vous avez débuté non pas dans la bande dessinée, mais dans le dessin d'humour : on trouve votre signature à partir des années cinquante dans France Dimanche, Le Hérisson, Paris-Match *et* Quartier Latin. *C'est grâce à ce dernier journal que vous avez fait la rencontre de Georges Bernier, alias Professeur Choron, avec qui vous avez fondé* Hara Kiri… *Vous étiez le directeur artistique de cette revue.*
Oui, mais enfin bon, franchement, ça ne voulait pas dire grand-chose. Chacun était capable de juger soi-même de la valeur de son travail. J'avais une vingtaine d'années lorsque j'ai connu Choron et Cavanna. À l'époque, *Ici Paris* et *Le Hérisson* n'avaient pas changé d'un iota depuis le début du siècle : c'était encore et toujours des « *Ciel, mon mari !* », etc. (Je crois hélas que c'est toujours le cas aujourd'hui dans les canards que je viens de citer…) Certains en riaient encore – pas nous ! Nous avions donc la volonté de faire un journal qui sorte de l'ordinaire et des sentiers battus. Nous voulions essayer de changer la mentalité des gens en leur proposant un humour différent. Nous étions marginaux, mais notre objectif était de toucher le grand public. Ça a pris quinze ans, mais nous y sommes finalement arrivés.

Comment êtes-vous passé du dessin d'humour à la bande dessinée ?
Enfant, j'avais rempli des cahiers entiers de bandes dessinées, parmi lesquelles se trouvaient d'ailleurs de véritables préfigurations de *Philémon*… J'aimais beaucoup la bande dessinée, mais j'étais sincèrement persuadé que le dessin d'humour était la forme d'expression qui me convenait le mieux. Il faut dire qu'un dessin isolé est beaucoup plus facile à placer dans un journal qu'une grande histoire… J'ai vécu du dessin d'humour pendant dix ans sans ressentir le besoin de faire de la bande dessinée. Lorsque nous avons créé *Hara Kiri* avec Cavanna, Choron, Gébé, Topor et compagnie, nous avions besoin

Couverture d'*Hara Kiri* n°20
septembre 1962



| Extrait du *Petit cirque*, paru dans *Hara Kiri* n°41, juillet 1964 © Fred |

de matériel très varié : des dessins, des articles, des romans-photos et, bien sûr, des bandes dessinées. C'est à cette occasion que j'ai imaginé *Le Petit cirque*. C'est le livre de moi que je préfère. L'esprit d'*Hara Kiri* était de dépasser les limites. Nous avions une liberté totale. Les deux premières pages sont venues comme ça, sans chercher. C'est Gébé qui m'a dit un peu plus tard, en voyant une image précise, que ce petit cirque était formidable. Ça m'a incité à continuer. J'ai fait ça pendant quatre ans dans *Hara Kiri*. Quand je suis passé à *Pilote*, j'ai montré les pages à René Goscinny un soir qu'il était venu dîner à la maison. Il a voulu les republier dans *Pilote*. Je n'étais pas sûr que ça corresponde à l'esprit du journal mais il a insisté et il a eu raison. *Le Petit cirque* est un peu l'histoire de mes parents. Ma mère s'en est aperçue, elle se plaignait que je dessine mon père mais pas elle. J'avais beau lui répondre qu'elle était dans l'histoire, elle ne me croyait pas. Ma mère était blonde, la femme du *Petit cirque* est brune… Le gamin de l'histoire, ce n'est pas moi, en revanche, c'est déjà Philémon. Si on regarde bien, il a déjà le maillot rayé. C'est la première fois que je parvenais à exprimer des sentiments profonds, personnels. Chaque épisode vient d'une expérience, d'un souvenir, d'une sensation qui m'a marqué. Par exemple la page où Léopold casse le miroir vient d'un souvenir d'enfance. Ma famille habitait rue de la Paix. Mon père était cordonnier rue Saint-Lazare, mais c'est rue de la Paix que nous habitions. Notre jardin, à mon frère et à moi, c'était les Tuileries et nous faisions du patin à roulettes place Vendôme, c'est tout de même extraordinaire ! Un soir, mon père est rentré – à pied ! – de la rue Saint-Lazare en transportant un grand miroir pour notre appartement. C'était un beau miroir avec les bordures dorées, épais et vraiment lourd. Il se trouve que ma mère était très superstitieuse, très sensible à la magie. Et alors, mon père dépose le miroir chez nous. Tout le monde pousse des cris de ravissement, nous étions contents. Mon père décide de l'accrocher de suite et va

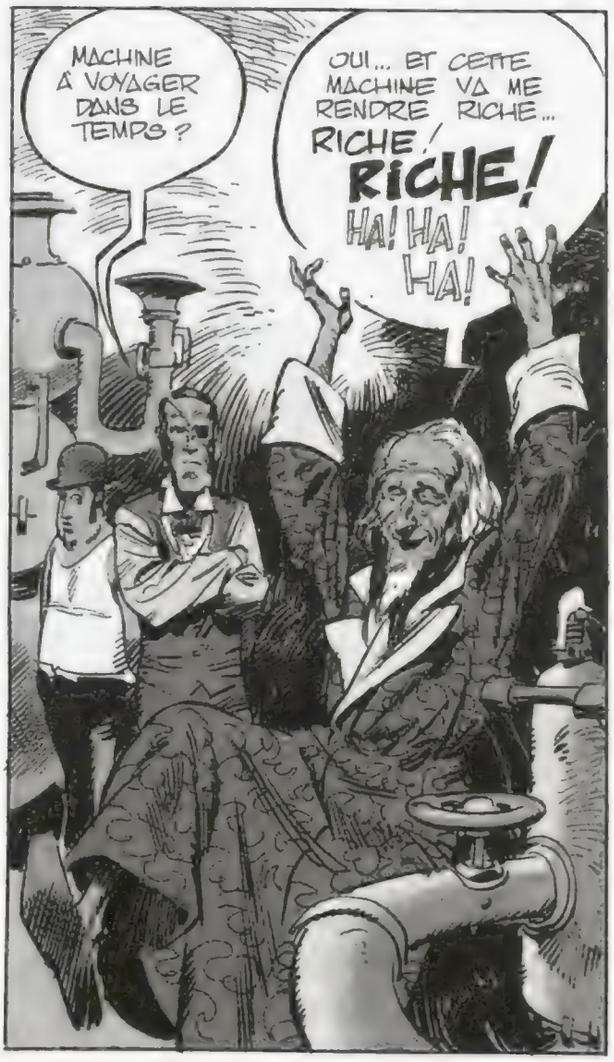
| Dessin paru dans *Hara Kiri* n°4, janvier 1964 © Fred |

chercher le marteau et les clous. Il plante les clous et l'installe. Tout le monde le regarde faire et s'admire ensuite dans le miroir, « Que c'est beau ! », et nous allons tous nous coucher en rêvant au miroir. Et en pleine nuit, vers trois heures du matin, un bruit terrible : le miroir se décroche, tombe et se brise en mille morceaux ! Nous voilà tous réveillés à regarder le miroir en miettes et ma mère, accablée, qui soupire « *Sept ans de malheur !...* » Je devais avoir quatorze ans et je croyais aux superstitions de ma mère. Je me souviens qu'au moment de m'endormir, je me suis dit « *Bon, hé bien ça fait déjà une journée de passée.* » Et vingt ans après, ça m'est revenu. Chaque histoire est liée à un souvenir, une sensation. Avec cette série, j'ai compris que je m'épanouissais mieux encore dans la bande dessinée que dans le dessin d'humour. Néanmoins, je ne regrette pas du tout d'en être passé par le dessin d'humour : c'est une discipline qui contraint à trouver, en un temps réduit, un grand nombre d'idées à partir de n'importe quelle situation. C'est grâce à ça que j'improvise mes histoires sans jamais craindre l'angoisse de la feuille blanche.

Extrait du *Mystère de la clairière des trois hiboux*, 1965 © Dargaud

Comment êtes-vous entré à Pilote *?*
J'avais *Philémon* en tête et ce n'était pas le genre d'histoires qui cadrait avec le sommaire d'*Hara Kiri*. Après avoir proposé quinze pages au journal *Spirou* (qui les a aussitôt refusées), je suis allé voir la rédaction de *Pilote*, où René Goscinny m'a reçu très chaleureusement. Une demi-heure après mon entrée dans son bureau, il avait décidé de publier *La Clairière des trois hiboux*.

Mais cette histoire n'était pas vraiment appréciée des lecteurs de l'époque…
Non. Mon dessin dérangeait leurs habitudes. Malgré ma grande admiration pour leurs œuvres, mon dessin ne doit rien aux graphismes d'Hergé ou de Franquin.



Extrait de *Joseph le Borgne* de Fred et Alexis 1972 © Dargaud

Mes influences sont davantage liées au dessin d'humour, ce qui devait être déroutant pour les lecteurs des années soixante.

En attendant que les lecteurs s'habituent à votre style, vous êtes devenu, toujours dans Pilote, *le scénariste de dessinateurs aussi différents que Bob de Groot, Hubuc, Mic Delinx, Jean Ache, Loro, Terry Gilliam, Georges Pichard, Derib, Bielsa et Jean-Claude Mézières…*
C'étaient des petits récits complets que j'écrivais avec plus ou moins de plaisir… Il m'était difficile d'écrire pour quelqu'un d'autre : j'avais toujours en tête des images très précises, des angles de vue, des décors. Or, les dessinateurs avec qui je travaillais avaient naturellement une vision toute différente. Je devais donc faire abstraction de ma propre façon de voir les choses pour laisser le dessinateur mettre en scène.

Le travail avec Alexis sur la série Time is Money *se distingue très nettement de vos autres collaborations…*
C'est sûr. Nous avions beaucoup d'affinités. Son dessin était si différent du mien que c'était un vrai plaisir de travailler avec lui. Il ne s'est jamais permis de modifier mes textes, contrairement à d'autres dont je préfère taire le nom…

La première histoire de Philémon *ne plongeait pas encore votre héros dans le monde des lettres de l'Atlantique. Les choses changent avec la publication en avril 1968, du* Naufragé du A *dans* Pilote. *D'où vous vient cette attirance pour l'océan Atlantique ?*
De l'enfance. J'avais dû lire des histoires de marins… L'Atlantique a toujours évoqué pour moi l'Aventure, avec un grand A ! *L'Île au trésor* ne peut pas se trouver ailleurs que dans l'Atlantique : je ne l'ai jamais imaginée en Méditerranée…

Vous souvenez-vous comment vous est venue cette idée que les lettres de l'Atlantique étaient des îles, et non pas seulement des signes tracés sur une carte ?
Pas très précisément… Je voulais sûrement que mon histoire puisse être située géographiquement sur une carte. J'aime que mes histoires, aussi fantaisistes et imaginaires qu'elles soient, restent plausibles. Au départ, je ne pensais raconter qu'une seule histoire sur le A. Et puis j'ai reçu la lettre d'un jeune lecteur de dix ans qui m'écrivait : « *Je suis triste que le puisateur* [sic] *n'ait pas pu remonter avec Philémon.* » Cette réaction m'a permis de réaliser que l'univers que j'avais inventé pouvait se développer sur plusieurs histoires.

Est-il vrai que vous trouvez vos idées dans votre bain ?
Presque toujours. Ce n'est pas le bain qui m'inspire, c'est plutôt l'isolement, la chaleur, le bien-être… Je reste toujours dans l'eau jusqu'à ce qu'elle soit froide. En général, ça correspond précisément au moment où j'ai trouvé une idée. Je me détends, je ne pense à rien et hop !, les idées sortent au bon moment.

On peut donc vous appeler sans hésiter l'Archimède de la bande dessinée… Comment travaillez-vous vos scénarios ?
Sans filet, comme les vrais acrobates ! Je n'ai aucun plan détaillé de mes histoires : j'improvise toujours en essayant de suivre au mieux mes personnages. Ce sont eux qui racontent l'histoire. Je travaille toujours par association d'idées, mais je n'ai pas de recette. Je serais d'ailleurs bien malheureux si quelqu'un était capable de m'expliquer comment je travaille : ça me bloquerait définitivement !

Quelles sont les limites de votre improvisation ? Lorsque l'on découvre vos mises en page, on se doute bien qu'elles ont été sérieusement pensées et élaborées…
Bien sûr. Pour être honnête, je n'improvise jamais les cinq ou six premières pages d'une histoire : les dialogues sont écrits avec beaucoup de précision, car je ne tiens pas à me planter au démarrage ! Je travaille ensuite par séquence de deux pages. En général, je réfléchis à mon découpage la veille de sa mise au net. Là, chaque mot et chaque image ont une influence directe sur la suite de l'histoire. En ce sens, je ne pars pas complètement à l'aveuglette. Il n'empêche que, pour beaucoup, ça peut paraître une technique assez invraisemblable. Lorsque je travaille, je suis complètement dans mon histoire. Chaque jour, je suis un metteur en scène qui dirige ses personnages comme s'ils étaient des comédiens. Il m'arrive même de modifier mes dialogues en fonction de l'évolution d'un personnage.

| Extrait de *Philémon, Simbabbad de Batbad,* 1974 © Dargaud |

Lorsque vous avez écrit pour les autres, par exemple pour Alexis, continuiez-vous à improviser ?
Non, tout est écrit et découpé à l'avance comme un scénario de film. Je m'impose par ailleurs de ne jamais intervenir dans la mise en scène des dessinateurs. Une fois que j'ai écrit le mot « fin », l'histoire existe sans moi.

Dans Philémon, *vous jouez sans cesse avec les codes de la bande dessinée…*
Je veux toujours utiliser au maximum les possibilités qui me sont offertes par le papier et l'imagination. Ce qui se passe derrière le décor me préoccupe toujours : c'est pour cette raison que mes personnages passent souvent derrière les cases. Ce n'est jamais gratuit : ça s'insère vraiment dans la continuité du récit. Ça fait par-

| Extrait de *Philémon, L'Enfer des épouvantails*. 1983 © Dargaud |

tie des choses qui perturbaient beaucoup les lecteurs à mes débuts. Pourtant, Winsor McCay l'avait fait bien avant moi…

Il y a d'ailleurs beaucoup de ressemblances entre votre œuvre et celle de McCay. L'une des petites différences, c'est que Little Nemo *tombe de son lit, tandis que Philémon se heurte à l'incompréhension et l'incrédulité de son père…*
C'est vrai… Heureusement que je ne connaissais pas *Little Nemo* quand j'ai créé Philémon ! Ça m'aurait beaucoup gêné… J'ai tellement d'accointances avec McCay que ça m'aurait sans doute empêché de faire ce que j'ai fait.

Vos personnages se heurtent souvent à l'incompréhension des autres.
Oui. Le manque d'indulgence des gens m'étonne beaucoup. Ça se retrouve dans mes histoires. Je cherche toujours à excuser mes personnages, même lorsqu'ils

sont désagréables. Le père de Philémon, par exemple, n'a sans doute pas été très heureux dans son enfance, ce qui explique un peu son mauvais caractère. Cela dit, lorsqu'un personnage me casse vraiment les pieds, je le tue, en essayant que ça ait l'air d'un accident !

Utilisez-vous parfois vos rêves ?

Très souvent. Toutes mes histoires sont des rêves. D'ailleurs, très honnêtement, je n'ai même pas besoin de dessiner : je le fais uniquement parce que je sais que ça intéresse aussi quelques lecteurs…

Vous êtes une sorte de passeur de rêves, comme l'Oncle Félicien…

J'aime bien l'Oncle Félicien, mais il est trop logique pour moi, ce qui m'éloigne un peu de lui… Je me sens plus proche de Barthélémy. Si je devais m'identifier à un de mes personnages, ce serait lui. Je ne suis cependant pas certain que Barthélémy, lui, aimerait être à ma place !

Physiquement, il me semble que vous ressemblez davantage au père de Philémon…

Oui. Nos caractères sont toutefois très différents. Enfin, j'espère…

| Extrait de *Philémon, Le Voyage de l'incrédule*, 1974 © Dargaud |

Est-ce qu'il arrive également qu'un regard, une situation particulière, un décor, vous inspirent ?

Oui. Des choses anodines… Quelqu'un qui perd une clé dans la rue, par exemple. Ça me laisse une impression qui peut ressortir des années plus tard. Il m'arrive de prendre des notes, mais ça me sert rarement parce que, la plupart du temps, je ne les retrouve pas.

La démarche surréaliste semble vous avoir influencé.

Oui, au même titre que le dadaïsme. Je ne connais pas très bien tous ces mouvements, mais il est évident que leur technique du collage m'a influencé.

Parlons un peu de votre dessin : il a quelque chose de très enlevé, ce qui ajoute une part d'émotion indéniable, comme si le trait s'était formé librement et sans esquisse préconçue au moment même de son exécution…

Cette manière d'aborder le graphisme est très moderne, mais elle était peu partagée par vos contemporains, dans les années 1960 et 1970.

C'est juste. Contrairement à la plupart de mes confrères, en effet, je ne fais pas de crayonnés : je recherche l'émotion avant toute chose. Chacun de mes dessins est exécuté très rapidement. Mais, entre deux dessins, je peux me concentrer pendant quatre ou cinq heures avant de trouver ce que je cherche. Il m'est arrivé d'attendre une journée pour poser des yeux sur le papier. C'étaient deux points. Pourtant leur expression était très différente de ce que j'aurais pu obtenir en une minute de réflexion. Le lecteur ressent ce genre d'émotion.

Je crois que vous dessinez toujours debout. Pourquoi ?

Pour rester concentré…

Dans quelles circonstances avez-vous rencontré Jacques Dutronc, en 1970 ?

C'est Jacques Wolfsohn, qui était directeur artistique des disques Vogue, qui m'a appelé un jour pour me demander si ça m'amuserait d'écrire des chansons pour Dutronc. J'ai d'abord cru à une plaisanterie, mais Wolfsohn s'est vite montré très persuasif. Bien sûr, je connaissais les chansons de Dutronc, comme tout le monde, et elles me plaisaient bien… Il était vraiment au sommet de sa gloire, à l'époque. Le seul problème, c'est que je n'étais pas certain de savoir écrire en vers, car je ne l'avais jamais vraiment fait auparavant. J'ai rencontré Dutronc en studio, pendant une séance d'enregistrement et nous avons tout de suite sympathisé. Je suis rentré chez moi, j'ai commencé à chercher des idées et j'ai finalement écrit une petite vingtaine de textes…

Dutronc n'a pourtant enregistré que trois titres : L'Eléphant aveugle, L'Âne est au four et le bœuf est cuit *et, bien sûr, le fameux tube* Le Fond de l'air est frais, *qui est très typiquement du Fred.*

Oui, mes personnages disent souvent « *le fond de l'air est frais* »… En revanche, Dutronc est l'auteur des fameux « *Laïo, laïo* » qui ont largement contribué au succès de cette chanson. Je touche d'ailleurs encore des droits de la SACEM grâce à elle !

D.R.

Plus encore que les chansons, ce sont deux disques de contes, comportant des livrets en bande dessinée, qui confèrent une grande originalité à votre collaboration avec Dutronc…

Dutronc, Wolfsohn et moi, nous nous voyions beaucoup à l'époque : je ne sais plus du tout qui de nous trois a eu le premier l'idée d'enregistrer ces contes… Mais ce dont je suis sûr, c'est que nous avions le projet de faire d'autres disques du même genre. J'ai repris deux histoires publiées dans *Pilote* : « *Le Sceptre* » et « *La Voiture du clair de Lune* ». Ce qui était vraiment formidable dans ces disques, c'est que Dutronc donnait sa voix non seulement au conteur, mais aussi à tous les personnages !

Vous êtes donc finalement à l'origine de la carrière de comédien de Jacques Dutronc…

C'était effectivement avant ses débuts au cinéma. C'est un grand comédien. Je suis content de lui avoir écrit, à travers ces contes pour enfants, ses premiers rôles…

Pourquoi n'y a-t-il pas eu davantage de disques du même genre ?

Il s'est passé une chose très curieuse : d'un côté, les disques étaient très bien accueillis par la presse (nous avons obtenu un prix, il y a eu de la promo à la radio, à la télé et aux actualités Gaumont), de l'autre, les disques étaient introuvables en magasin ! Vogue s'est complètement planté dans la distribution… Les ventes n'ont pas décollé, nous avons donc laissé tomber. Dommage. J'aimais beaucoup ce mélange de narration et de chansons : c'était vraiment de la comédie musicale pour enfants.

Comment expliquez-vous que ce qui frappe le plus les gens à propos de votre corbac, ce sont ses baskets ?

Je ne sais pas… Je ne voulais pas lui dessiner des pattes, je trouvais que ce n'était pas très esthétique… J'ai d'abord pensé à lui faire porter une casquette, mais ça ne collait pas. Je cherchais à lui donner un accessoire banal, pour que les lecteurs puissent s'identifier à lui. Finalement, les baskets se sont imposées comme une évidence : aujourd'hui, tout le monde porte ce genre de chaussures. C'est une sorte de symbole de notre époque !

| Extrait de *L'Histoire du Corbac eux baskets*, 1993 © Dargaud et Fred |

Le Corbac aux baskets *est très incisif envers les psychanalystes et les psychiatres.*

Oui. Ces gens-là sont à mon avis aussi utiles que les confesseurs… Il s'agit de ne pas trop en abuser et de ne pas succomber à leurs délires interprétatifs.

Etait-ce une manière pour vous de vous moquer de ceux qui cherchent à analyser de trop près votre œuvre ?

Non, je ne crois pas. De toute façon, je ne lis jamais ce qu'on écrit sur mon travail. Je crains toujours que ça puisse m'influencer, j'ai peur de perdre ma démarche instinctive… Je voulais juste me moquer des excès de la psy-

chanalyse, dont je ne nie pas les bienfaits en certaines occasions. En fait, j'ai écrit et dessiné ce livre après un séjour en hôpital psychiatrique… Voilà, vous savez tout !

On raconte que, contrairement à votre habitude d'improvisation, vous connaissiez déjà le titre, l'histoire et la fin du Conteur électrique *avant de commencer à le dessiner…*
Je me suis effectivement réveillé un matin avec tous les détails du *Conteur électrique*, y compris le nom des personnages. Ça devait mijoter depuis un moment dans ma tête… D'habitude, j'ai toujours cette impression plutôt extraordinaire que l'histoire existe dans la pièce où je travaille, et que je n'ai qu'à la tirer petit à petit du plafond pour qu'elle prenne forme sur le papier ! *Le Conteur* est une exception. Finalement, je me suis trouvé un peu plus gêné que lorsque j'improvise mon récit au fur et à mesure : j'avais peur de trahir ce qui m'était venu en tête. À l'arrivée, il y a tout de même beaucoup d'éléments que je n'avais pas prévus à mon réveil. Heureusement !

| Extrait de *L'Histoire du conteur électrique*, 1995 ©Dargaud et Fred |

Dans Le Conteur, *vous livrez une charge explicite contre la télévision, pendant près de la moitié de l'album.*
À vrai dire, je ne pensais pas que ça prendrait autant de place, mais le personnage du P.-D.G. de Canal Moi s'est imposé sans que je m'en rende vraiment compte ! Je l'ai donc laissé évoluer si librement qu'il a fini par monopoliser un grand nombre de pages. Ça correspond bien à son caractère mégalomane… En fait, c'est plus une charge contre les mauvais programmes de télévision que contre la télévision proprement dite : je suis un téléspectateur régulier, mais je ne regarde pas n'importe quoi ! Depuis *Le Corbac aux baskets*, j'aime bien faire quelques clins d'œil à mon époque et aux choses de la vie, tout en continuant à faire évoluer mes personnages dans un contexte intemporel… J'ai horreur des messages, ils sont trop souvent prétentieux et grandiloquents, mais il y a beaucoup de choses dans une histoire qui peuvent faire écho à la société dans laquelle on vit. Je le faisais déjà dans *Philémon*, mais les gens le percevaient moins, car ce n'était jamais aussi précis que dans *Le Corbac* ou *Le Conteur*… J'ai toujours mis en filigrane ce qui m'agaçait chez les gens. Au fond, je crois avoir retrouvé la veine satirique des dessins humoristiques que je réalisais à mes débuts pour la presse. J'essaye de ne pas être pontifiant. La position du donneur de leçon ne me conviendrait pas du tout.

Mais il y a parfois une allusion directement politique dans les histoires de Philémon. L'Île des brigadiers *fait allusion à l'île des colonels, qui était le nom qu'on donnait à la Grèce du temps de la dictature militaire.*
Oui, tout à fait. Je l'ai faite pour moi, personne ne l'a remarquée. Il y avait aussi ce passage dans *Le Château suspendu*, dans la baleine-galère, quand tous les galériens se révoltent pour finalement en venir à deman-

der à ramer le dimanche. C'était une allusion à Mai 68. Et regardez, c'est ce qui se passe aujourd'hui, les gens continuent à ramer, même le dimanche ! Comme je le disais, j'admire Willem, Cabu ou Pétillon, leur sens du dessin direct, mais mon approche du commentaire politique est plus diffuse.

En revanche, j'ai relevé dans cet album un sigle un peu hypocrite qui m'étonne beaucoup sous votre plume : « S.D.F. »…
C'est vrai que c'est un mot un peu bizarre qui met à distance et atténue la réalité… Mais il est entré dans le vocabulaire ! Que vouliez-vous que j'écrive ? « Clochard », c'est quand même trop péjoratif, voire insultant.

Le Conteur *fourmille d'histoires dans l'histoire : parmi les quatre milliards d'histoires que connaît la Lune, vous en avez choisi une, qui vous replonge dans la mythologie grecque…*
Ce n'est pas obsessionnel, mais je dois bien avouer que la mythologie resurgit facilement en moi…

Pourquoi avoir caché pendant tout l'album le visage du conteur Hippolyte Mousse ?
C'est parce qu'il est très timide ! La seule fois où il ne tourne pas le dos au lecteur, il a la tête recouverte de bandages et on ne lui voit que les yeux… À la fin de l'album, j'avais dessiné trois images en donnant à Hippolyte Mousse le même visage que la Lune, mais j'ai renoncé à cette idée. C'était une fin un peu facile.

La morale de cette histoire me semble assez proche de celle de Philémon *ou du* Corbac *: Philémon était le seul à avoir accès au monde des lettres de l'Atlantique, le Corbac était seul dans son état de Corbac, puis seul être humain parmi les Corbacs… À la fin du* Conteur, *la Lune annonce à Hippolyte Mousse qu'elle ne racontera plus ses histoires qu'à lui. Tous vos albums semblent répéter que l'être humain, pour se réaliser pleinement, doit accepter sa propre différence.*
Peut-être. Je crois en tout cas que la plupart des gens sont seuls, même quand ils sont accompagnés. Seuls dans leurs ennuis. Seuls dans leur différence. Il est évident que *L'Histoire du Corbac aux baskets* est une parabole contre le racisme. Au sens large.

La fin du Conteur *peut sembler pessimiste.*
Pourquoi ?
Parce que les gens sont privés des histoires de la Lune…
Ben oui… C'est dommage, mais c'est comme ça !

Il y a d'ailleurs un paradoxe dans Le Conteur électrique *: Hippolyte Mousse, le conteur, ne raconte aucune histoire dans cet album…*
Hum ! [*Fred lisse un peu sa moustache avant de répondre…*] Oui, mais il sert d'intermédiaire, c'est une sorte de relais, un diffuseur des histoires de la Lune… J'aimais bien ce titre parce qu'il me semblait créer une confusion troublante dans l'esprit du lecteur. Ça place tout de suite le personnage en porte-à-faux…

| Extrait de *Philémon, Le Château suspendu* 1986 © Dargaud |

Vos dialogues me font un peu penser à ceux de Beckett : ce sont souvent des monologues qui se superposent…
C'est vrai. Mes personnages écoutent rarement ce que disent les autres. Ils continuent leur chemin dans leurs pensées. C'est un peu le cas dans la vie. Combien de fois ai-je entendu : « *Je vous en prie, arrêtons de parler de moi… Est-ce que vous avez lu mon dernier livre ?* » C'est toujours comme ça ! Les gens en reviennent toujours à eux. Dans *Le Corbac*, il y a des dialogues qui se superposent à un point tel qu'on se retrouve avec deux ou trois histoires en parallèle qui finissent, bien entendu, par passer au premier plan…

C'est sans doute pour cette raison que vos histoires peuvent être lues plusieurs fois…
Oui. Je place toujours des petits détails dans le dessin qui passent inaperçus à la première lecture. Dans *Le Corbac*, j'ai dessiné Philémon dans le cabinet du psychiatre.

Ah bon ? Où ça ?
Regardez bien les détails du décor : c'est sa poupée d'enfance. Personne ne s'en est rendu compte. Ça contribue à créer un climat magique.

Dans vos dernières histoires, il me semble que les dialogues prennent le pas sur les dessins…
C'est vrai. Je me suis rendu compte que j'aimais autant écrire que dessiner. De toute façon, la bande dessinée est, pour moi, une façon d'écrire.

Je suis frappé par le grand nombre de statues allégoriques qui jonchent le décor de vos dernières histoires…
Je trouvais ça rigolo et puis ça me permettait de caricaturer de manière encore plus forte les situations.

Est-ce qu'il vous arrive de relire vos propres histoires ?
Rarement. Il m'arrive parfois de rouvrir mes anciens albums pour y retrouver la physionomie d'un personnage, ou un décor. Je feuillette les bouquins et, sans le faire exprès, je me mets à lire l'histoire. Curieusement, je suis alors pris par le récit comme si ce n'était pas moi qui l'avais imaginé. Ce qui me surprend, c'est que mes histoires restent très homogènes, malgré l'improvisation pour le moins acrobatique dans laquelle elles ont été conçues.

| Extrait de *L'Histoire du conteur électrique*, 1995 ©Dargaud et Fred |

Philémon est-il définitivement en cale sèche ?
Non, Philémon n'est ni un bateau perdu, ni un vaisseau coulé… Mais ce serait un beau titre : *Philémon en cale sèche*… J'ai seulement ressenti le désir, après quinze albums d'aventures de Philémon, de raconter d'autres choses, de rencontrer d'autres personnages. J'ai dessiné cinq pages, et je me suis arrêté. Je me suis alors lancé dans *Le Conteur électrique*, *Le Corbac*. Je n'avais plus envie de dessiner Philémon. Je ne me suis remis à travailler dessus qu'il y a deux ans. J'ai dessiné 28 pages. Il y a là-dedans des choses qui n'ont jamais été faites. J'ai fait une double page en « toile d'araignée » dont je suis fier. Quand on lit le texte, on s'englue dedans. Je ne sais pas si je la reprendrai un jour. Je la finirai dans mon cercueil, j'emporterai du papier [*rires*].

| Planches 22 et 23 d'une histoire à paraître de Philémon © Fred |

Quel est votre album préféré ?
J'en ai plusieurs, mais je crois que mon vrai préféré reste *Le Petit cirque*. Il me semble d'ailleurs que *Le Corbac aux baskets* rejoint un peu l'ambiance et l'émotion du *Petit cirque*.

Et parmi les albums de Philémon *?*
Je ne peux pas vous donner un titre particulier : il y a dans chacun de ces albums au moins une séquence qui me plaît beaucoup. [*Silence. Fred allume une énième cigarette.*] Hum ! En y réfléchissant bien, je pencherais peut-être pour *Le Voyage de l'incrédule*, parce que ça parle de théâtre… En tout cas, je n'en renie aucun.

Qu'est-ce que la bande dessinée pour vous ?
La bande dessinée est un moyen d'expression complet, ce n'est pas du remplissage d'images. Il faut être vigilant de ne pas succomber au plaisir du dessin pour

le dessin : ce n'est en aucun cas de l'illustration et le dessin doit toujours rester au service de l'histoire. Je n'ai pas tellement envie de m'exprimer dans d'autres formes artistiques. Si je le faisais, ce serait un plus, un contrepoint… Lorsque je me suis éloigné de la bande dessinée pour écrire des courts métrages, au début des années quatre-vingt-dix, j'ai ressenti un grand vide. Si j'avais cessé de manger pendant un moment, ça n'aurait peut-être pas été pire. Chaque nouvel album représente une année de ma vie. Je m'investis nuit et jour dans mon histoire : je ne pense qu'à ça, je ne rêve qu'à ça et je ne sors plus de chez moi tant que l'histoire n'est pas finie. La bande dessinée, c'est ma vie. ■

Propos recueillis au domicile de Fred, à Paris,
par Benoît Mouchart le 24 février 1994 et le 26 mars 1996,
et Jean-Pierre Mercier le 7 octobre 2008.

Fred, dynamiteur de formes

Julien Bastide

En hommage à l'une de ses créations les plus marquantes – le monde des lettres de l'océan Atlantique dans Philémon –, l'apport de Fred à la bande dessinée sur le plan formel sera ici examiné par le biais d'un abécédaire un peu spécial, reprenant les quinze lettres qui composent ce monde merveilleux.

O comme OuBaPo

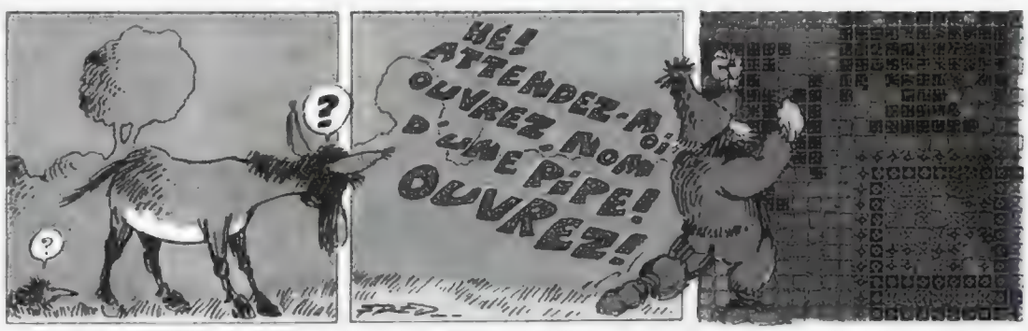
Dans le texte que Thierry Groensteen a rédigé pour l'*Oupus 1* de l'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle), le chercheur évoque à plusieurs reprises le travail expérimental de Fred sur la mise en page, citant notamment une planche de l'album *Simbabbad de Batbad*. Plutôt que de paraphraser son analyse, nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage, mais il est certain que Fred est l'un des principaux « plagiaires par anticipation », pour reprendre l'expression consacrée, de la démarche OuBaPienne. L'OuBaPo, créé à l'initiative d'un collectif d'auteurs proches de L'Association sur le modèle de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais, se propose en effet de susciter des créations sous contraintes, permettant d'explorer les confins du langage de la bande dessinée. Ces confins, Fred les a largement parcourus au cours de sa carrière, et notamment grâce à la série *Philémon* : le monde onirique dans lequel évolue le jeune homme est en effet propice à toutes les expériences. Si l'une des figures de style très fréquemment usitée par Fred consiste à scinder le décor sur plusieurs cases, Philémon le parcourant en tous sens au fil de la page, certains récits vont nettement plus loin dans ce jeu sur le support, les personnages de Fred s'avérant parfois étonnamment conscients du médium qui leur prête vie. Ainsi, l'histoire courte sans titre qui complète *Simbabbad de Batbad*, met-elle Philémon aux prises avec une sorcière qui le pousse à sortir de la case dans laquelle il apparaît, puis de la page de bande dessinée, que le héros n'aura de cesse par la suite de vouloir regagner, livré à lui même dans un chaos à bords perdus. Ce jeu sur le médium participe d'un univers de simulacres [voir *I comme illusion*], au sein duquel la vignette retrouve son sens étymologique : elle se détache

| Extrait de *Philémon, Simbabbad de Batbad* © 1974 Dargaud |

de son support, s'enroule ou s'envole, telle une feuille morte, une page de calendrier ou un tapis volant... Et en montrant des personnages qui ne sont pas dupes d'appartenir à un livre d'images – ils trouvent même cela parfaitement normal –, Fred tire parti des potentialités du médium, élaborant une œuvre « endémique » à la bande dessinée, rétive à toute forme d'adaptation sur un autre support.

C comme ciel

Les teintes du ciel du monde des lettres de l'océan Atlantique participent de la bizarrerie de ce monde parallèle. Un ciel où deux soleils brillent de mille feux ; des soleils qui prennent parfois figure humaine, comme dans *le Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès et plus tard la « Mune » de Jean-Christophe Menu (*Mune Comix*). Mais surtout un ciel flamboyant et tourmenté, à l'instar de celui des peintures de Van Gogh, traversé de longs filaments violets, ocres ou verts, pas vraiment inquiétant – car l'étrangeté fait partie intrinsèque de cet univers –, mais offrant aux errances de Philémon un arrière-plan au diapason de la folie douce qui règne en ces lieux.



| Extrait de *Philémon, Le Chat à neuf queues* © 1978 Dargaud |

| Extrait de *Philémon, Le Piano sauvage* © 1973 Dargaud |

E comme ellipse

Dans la série *Philémon*, Fred a généralisé l'emploi d'une forme d'ellipse qui s'apparente à ce que l'on nomme au cinéma le faux raccord : un personnage se trouve dans une maison, ouvre une porte et, au plan suivant, pénètre dans un lieu sans rapport avec celui dans lequel il se trouvait précédemment. Ce procédé, qui prête souvent à sourire lorsqu'il est utilisé de manière abusive (notamment dans le cas d'un mauvais raccord entre une scène tournée en décors naturels et une autre tournée en studio) mais qui est également au fondement du style d'un cinéaste comme David Lynch, trouve chez Fred un équivalent frappant. L'auteur ayant décrété, bien commodément, qu'il n'est pas possible pour ses personnages de pénétrer dans le monde des lettres de l'océan Atlantique en utilisant deux fois le même chemin, il invente pour chaque épisode un nouveau moyen de passer d'une dimension à l'autre et d'en revenir : immense fermeture éclair au sol (*Le Voyage de l'incrédule*), corde enchantée (*L'Île des brigadiers*), globe terrestre (*Le Piano sauvage*), etc. À chaque fois, une case suffit pour que Philémon soit transporté dans l'autre monde, la série recelant de très nombreuses et très belles images du passage d'un décor à un autre, la référence à une certaine littérature fantastique et notamment à l'œuvre de Lewis Carroll (*À travers le miroir*) venant immédiatement à l'esprit.

| Extrait de *Philémon, Le Secret de Félicien* © 1981 Dargaud |

A comme arbre

L'arbre est l'un des motifs visuels qui permet de reconnaître immanquablement une image composée par

| Extrait de *Philémon, Le Secret de Félicien* © 1981 Dargaud |

| Extrait de *Philémon et le naufragé du A* © 1972 Dargaud |

Fred. Il n'y a qu'à voir la page de garde des albums de Philémon : un vieil arbre décharné est souvent placé par l'auteur au premier plan de l'image ; un arbre noueux, noir ou gris, aux grosses racines torsadées, qui donne à l'image son équilibre visuel, et contribue à forger une esthétique de la campagne à la fois légèrement sinistre et d'essence magique : ces vénérables centenaires, aux textures et aux formes parfois organiques, ne sont-ils pas les gardiens qui veillent sur ces lieux de sortilèges ? Par ailleurs, le traitement graphique de l'arbre, parfois ébauché à grands coups de pinceau, peut être différent de celui du reste de l'image, offrant alors un contraste avec des personnages souvent composés d'innombrables hachures. Ce procédé, qui n'a d'autre justification que l'impact visuel de l'image, lui donne une ambiance inquiétante – l'arbre décharné est de mauvais présage, témoin d'une terre infertile ou d'un pays au climat rude – et une touche de majesté, par l'intermédiaire de cette sculpture naturelle.

N comme naïf

Le dessin de Fred peut, par certains aspects, être rattaché au courant de l'Art Naïf, aussi bien dans le choix de l'esthétique (couleurs vives, mépris des règles du dessin académique, notamment en matière anatomique, ce qui valut d'ailleurs à l'auteur de sévères critiques de la part de certains lecteurs de *Pilote*) que dans les thèmes visuels (paysages campagnards, costumes folkloriques, animaux domestiques, caractéristiques notamment des peintres traditionnels haïtiens). Une « naïveté » de forme qui s'accorde parfaitement avec celle des personnages et notamment de Philémon, éternellement candide face aux étranges manifestations du monde magique.

A comme animaux

Le Bestiaire fantastique de Fred est l'un des plus riches qui soient dans le champ de la bande dessinée. L'âne Anatole que chevauche Philémon appartient à la famille des animaux doués de parole, ô combien caractéristique – atavique, serait-on tenté d'écrire – du 9e Art, mais son caractère revêche et casanier en font le témoin sceptique des rencontres invraisemblables de Philémon plutôt qu'un véritable compagnon d'aventure. Au-delà de cet archétype, chaque album de la série recèle son lot de créatures fantastiques, réelles ou imaginaires, en tous cas dotées de qualités hors du commun. Branches-montures (*Le Secret de Félicien*), éléphants-forteresses des mers dont la trompe tire à boulets rouges (*La Mémémoire*), tigre de papier (*L'Enfer des épouvantails*), etc. Point commun à toutes ces créatures : le décalage entre le milieu naturel de leur modèle réel et celui attribué dans l'univers imaginaire de Philémon, ainsi qu'une constante inversion du caractère généra-

lement attribué à l'animal – le mammifère paisible devient dangereux, le félin carnivore devient sympathique – contribuant à provoquer chez le lecteur un sentiment d'étrangeté. Un montage souvent disparate qui confine à l'hybridation, la création la plus notable de Fred en la matière étant sans doute le Manu Manu, qui, s'il est bel et bien décrit comme un animal par son créateur, proche du cheval, prend l'apparence d'une gigantesque main potelée. Ce caractère animal associé à une apparence d'origine humaine fait du Manu Manu une créature surréaliste par excellence, dans l'acception de Guillaume Apollinaire : « *un art qui n'est pas le naturalisme photographique uniquement et qui cependant soit la nature, même ce qu'on en voit et ce qu'elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées, impondérables, impitoyables et joyeuses.* »

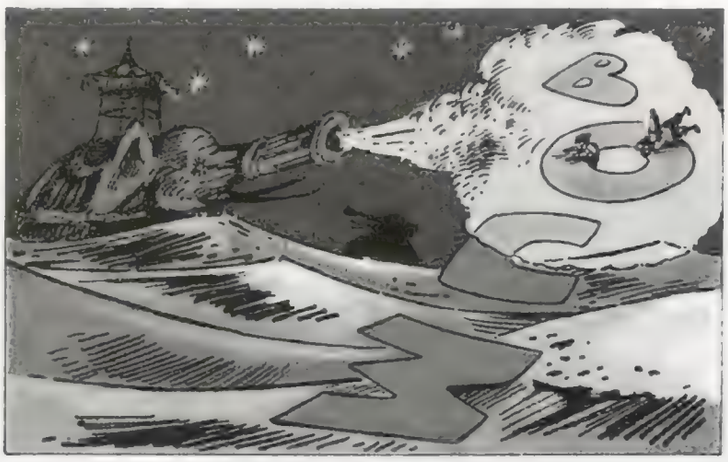
| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud |

T comme tête

Ni « ligne claire », ni « ligne crade », le style graphique de Fred en matière de faciès allie l'épure (à l'image du visage de Philémon) à une tendance à la multiplication des hachures, certains visages apparaissant particulièrement creusés, sillonnés de rides. Le front est souvent bas, masqué par la chevelure et les yeux très haut dans le visage, deux grands ovales, au blanc très pur tranchant sur les joues parcheminées, occupant parfois une importante partie du visage. Des visages qui évoquent parfois les portraits de Bernard Buffet, par leurs traits anguleux et leurs pommettes hautes. Des visages souvent barbus ou moustachus, qui regorgent des poils broussailleux et d'aspect revêche.

L comme lettres

Si les quinze lettres qui composent les mots « océan atlantique » sont au fondement même de l'univers de Philémon (ornant d'ailleurs le dos des albums de la série, au nombre de quinze également), d'une manière plus générale, l'alphabet est l'un des motifs récurrents de l'œuvre de Fred. Dans son univers en effet, les mots semblent dotés de vie, s'échappant parfois de la bouche des protagonistes pour prendre leur envol vers une destination lointaine. C'est ainsi que Philémon voya-



| Extrait de *Philémon, La Mémémoire* © 1977 Dargaud |

gera au dessus de l'océan sur un gigantesque « O » issu de l'onomatopée « BOUM », sciemment provoquée par Félicien en frappant à l'aide d'une branche sur une vieille souche aux vertus merveilleuses (*La Mémémoire*). On retrouve au passage ici l'un des procédés favoris de l'auteur : la transformation d'un élément extra-diégétique – ici l'onomatopée, que seul le lecteur est sensé pouvoir déchiffrer – en un objet intra-diégétique, avec lequel les personnages vont pouvoir interagir. Par ailleurs, comme de nombreux grands auteurs de bande dessinée (Franquin, Gotlib, etc.), l'écriture manuscrite utilisée par Fred pour écrire ses dialogues est reconnaissable entre mille – on ne dira jamais assez à quel point la typographie mécanique est un non-sens dans le domaine de la bande dessinée, car l'écriture participe de l'univers visuel et est signifiante au même titre que le dessin –, de même que sa signature.

A comme agrandissement

Il semble que la parution des aventures de Philémon en album ait poussé Fred à dessiner des histoires courtes afin de compléter l'histoire principale et ainsi atteindre le nombre de pages requis – Philémon n'encourage-t-il

| Extrait de *Philémon et le château suspendu* © 1973 Dargaud |

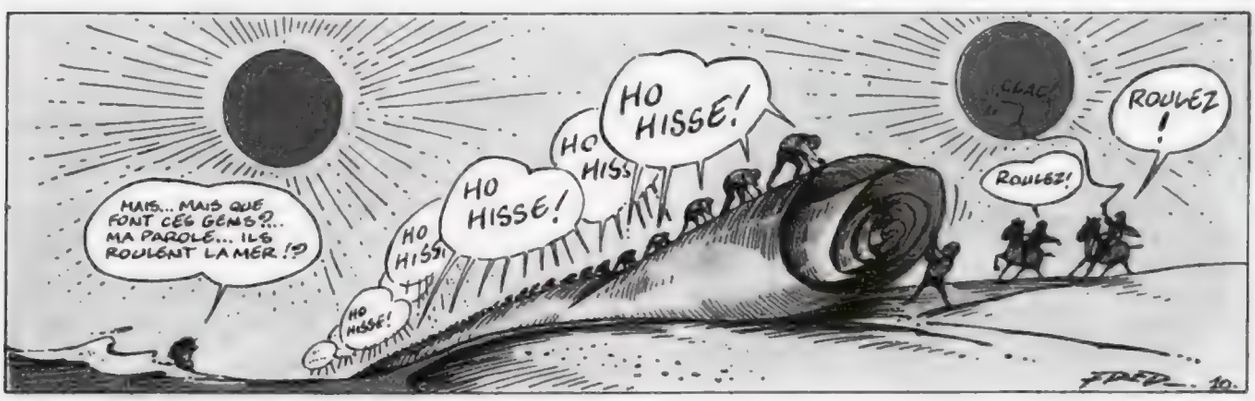
pas Anatole à reprendre sa marche nonchalante à la fin de l'une des histoires qui compose le Piano sauvage en ces termes : « *Allons, debout, Anatole ! L'album n'est pas fini !* » ? Un autre moyen retenu afin d'atteindre les soixante pages fatidiques fut de procéder à des agrandissements de certaines cases mémorables et à les intercaler sur une double page lors des moments-clés de l'action. Ce procédé, assez peu commun, ayant sans doute à l'origine pour but de « meubler » le récit se révèle au final participer de l'ambiance singulière de la série, comme autant de moments de stase, grâce auxquels le lecteur est invité à faire une pause et à rentrer dans le fonctionnement du dessin, cassant le rythme de la lecture et rendant apparents les artifices du trait.

N comme nuit

Mais pourquoi Philémon se promène-t-il en pleine nuit à dos d'âne dans la campagne ? Ce garçon ne dort-il donc jamais ? Ou peut-être son âme de poète, de doux rêveur, préfère-t-elle la nuit au jour, car c'est lorsque la campagne est plongée dans l'obscurité que l'on peut apercevoir des êtres qui fuient la clarté du jour. C'est la nuit aussi que les frontières entre le monde réel et celui du rêve s'estompent, facilitant le passage de l'un à l'autre. Une nuit où tout – arbres, prairie, buissons – prend une teinte violette ou bleutée, éclairée par une lune gigantesque et bienveillante.

T comme théâtre

Le motif du théâtre revient à plusieurs reprises dans les aventures de Philémon. Il est au cœur du *Voyage de l'incrédule* (cinquième volume de la série), où le père du jeune homme atterrit dans l'île des souffleurs, confrontés au berger-régisseur, gardien du troupeau. Les souffleurs – qui ont la capacité de chuchoter leurs dialogues aux personnages avant même qu'ils ne le prononcent, accréditant l'impression récurrente que ces derniers ne sont pas maîtres de leur destin, ce dont ils se doutent d'ailleurs – sont en effet la proie des comédiens barbares, écumant les îles à bord de leur vaisseau-théâtre. Ils ne craignent que les Critica-kouatiques, lapidaires pourfendeurs de leurs représentations improvisées en pleine mer. Philémon apprendra plus tard que ces derniers n'ont la dent dure qu'avec leurs concurrents : ils organisent en secret leurs propres représentations, en s'auto-congratulant à qui mieux mieux... Plus largement, l'univers de Philémon évoque celui d'un petit théâtre de marionnettes ambulant dont il aurait les couleurs vives et la naïveté : décor immuable (la campagne / l'océan Atlantique), personnages récurrents (Philémon, son père Hector, son oncle Félicien, Barthélémy le naufragé) et structure narrative identique d'une histoire à l'autre : Philémon est confronté à un problème qui le ramène dans le monde des lettres de l'océan Atlantique, dont il n'aura de cesse par la suite de s'extraire en trouvant



| Extrait de *Philémon, Simbabbad de Batbad* © 1974 Dargaud |

le passage adéquat. Au sein de ce cadre immuable, les différents personnages surgissent des coulisses selon le bon vouloir de l'auteur – on pense évidemment à Hector, dont les interventions intempestives évoquent le *deus ex machina* de la tradition théâtrale –, tandis que les fréquentes interpellations du lecteur via les récitatifs et la conscience qu'ont les personnages du médium s'apparentent au principe de distanciation théorisé par Bertolt Brecht.

I comme illusion

Le trompe-l'œil est au cœur de la démarche esthétique de Fred, car les choses sont rarement ce qu'elles semblent être dans l'univers de Philémon : l'océan sur lequel navigue le jeune homme est en réalité un immense tapis que des centaines d'ouvriers enroulent chaque jour au rythme de la marée, puis l'interminable désert sur lequel il se retrouve n'est que le dos d'un immense chien flottant dans le ciel, les pyramides que notre héros aperçoit au loin n'étant en réalité que les oreilles de l'animal (*Simbabbad de Batbad*). C'est un univers en perpétuelle transformation, dans lequel rien n'est figé et où tout peut arriver, au mépris de toute cohérence physique ou spatiale. Là encore, Fred exploite au maximum le moyen d'expression qu'il s'est choisi, le dessin étant par définition un simulacre, une réinterprétation de la réalité, qui n'est perçue comme telle que par accord tacite entre l'auteur et le lecteur. Un contrat que Fred ne respecte pas à la lettre, se permettant de faire voler en éclats, parfois à chaque page, les éléments de décor mis en place précédemment, suscitant chez le lecteur une perpétuelle surprise.

Q comme quête

Quand Philémon arpente le monde des lettres de l'océan Atlantique, ce n'est jamais par plaisir, mais parce qu'il cherche quelqu'un ou quelque chose : son père (*Le Voyage de l'incrédule*), sa mémoire (*La Mémémoire*), un souvenir (*Le Secret de Félicien*), ou tout simplement la sortie... Sur le plan visuel, cette quête se traduit par des images d'errance et découverte. On ne compte plus en effet les cases montrant Philémon interloqué face à la découverte d'un nouveau décor, ou de dos, courant vers son but, ce dernier n'étant souvent qu'un passage l'emmenant vers un nouveau lieu. C'est cette tendance à la course vaine dont Gotlib s'est gentiment moqué à plusieurs reprises dans ses *Rubriques à Brac*, faisant parfois intervenir un Philémon éternellement désorienté au détour d'une case. Mais l'influence de Fred sur Gotlib ne se limite pas à un clin d'œil : certains récits, comme *Le Matou Matheux*[1], ont de toute évidence été conçus sous l'influence de l'auteur de *Philémon*.

U comme uniforme

Les personnages étranges qui peuplent le monde des lettres de l'océan Atlantique sont parfois affublés par Fred d'uniformes grotesques et colorés, qui évoquent tantôt celui des légionnaires romains, tantôt l'uniforme des gendarmes d'antan. Une constante qui participe d'un univers théâtral, tant ces uniformes fastueux relèvent du costume d'opérette, et témoignent de la méfiance de l'auteur vis-à-vis de l'autorité, les personnages affublés de ces uniformes faisant systématiquement la preuve de leur bêtise et de leur étroitesse d'esprit.

| Extrait de *Philémon et le Naufragé du « A »* © 1972 Dargaud |

E comme élucubration

On parle beaucoup dans les bandes dessinées de Fred ; un langage truffé d'expressions familières (« *Mouais !... Moi aussi, quand j'étais jeune, je voulais quitter tout ça... Ah là, là, là...* »), mais un langage poétique, qui fait appel à de nombreux jeux de mots (dans *L'Île des brigadiers*, Philémon découvre que ces derniers sont manipulés par un Manu Manu particulier : le Manu Manu militari) ; un langage toujours aux frontières de l'absurde (« *Si j'avance et que cet arbre est toujours à côté de nous, c'est que nous sommes suivis par un arbre, c'est tout !* ») qui parachève l'aspect fantaisiste d'une œuvre qui se distingue aujourd'hui encore par son inventivité et sa folie. ■

1 | In *Rubrique-à-brac*, tome 2 Dargaud (1971)

Acte des passages

Christian Rosset

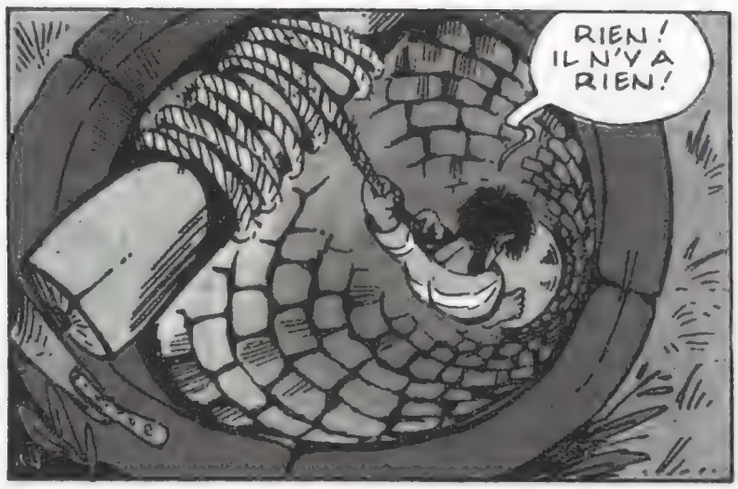
Fred est un passeur. D'allers en retours chaque fois renouvelés, il conduit ses lecteurs du monde « soi-disant normal » à celui des Lettres de l'océan Atlantique. Il le fait selon sa méthode et à son rythme. Comme, une fois l'incipit trouvé, il suit presque aveuglement (mais avec quel regard) ses intuitions, la raison souvent vacille, et l'inconscient est à la fête. Philémon *est une des rares* séries *appréciées par ceux qui fuient l'ordinaire de l'édition franco-belge pour la jeunesse (dont des lecteurs d'*Hara Kiri, *restés fidèles à l'auteur du* Petit cirque *après son passage à* Pilote*). Navigateur d'entre deux Mondes, d'entre deux âges, d'entre deux humeurs, Fred fraie entre les lettres et ainsi passe, métaphoriquement, à l'acte. Le lecteur prend acte des passages, sous un ciel d'entre deux climats (tempête / beau fixe), dans une lumière d'entre deux temps (entre chien et loup, où la Mélancolie vagabonde / soleil blanc au zénith, où la Mélancolie frappe). Aujourd'hui, ce monde est en arrêt, comme en attente de découvrir un* nouveau *passage (au moins un de plus) qui permettrait à l'auteur d'une des œuvres les plus singulières de la bande dessinée de ces cinquante dernières années de reprendre le chemin d'une écriture en partie improvisée, sinueuse, où nul ne saurait déterminer par avance quelle* image *sera, une fois franchi le dernier passage, la toute* dernière…

| Extrait de *Philémon, Le Piano sauvage* © 1973 Dargaud |

Le naufragé du A – après quelques premiers essais plutôt réussis mais qui peuvent être perçus aujourd'hui comme des « faux départs » – ouvre véritablement la suite des *Aventures de Philémon*. Sur la couverture, trois figures expriment (de gauche à droite) : la joie (avidité, stupidité : végétal-animal sans nom), la satisfaction d'être (sourire : Philémon, « héros » juvénile), la tristesse (dépression profonde : Barthélemy, projection mélancolique de l'auteur). Premiers traits d'un large répertoire d'humeurs prêtes à s'entremêler. Le « calme de la vie champêtre (*où chaque geste est mûrement réfléchi*) » et l'intranquillité relative du Monde des Lettres (malgré le rayonnement de deux soleils rarement voilés) déteignent l'un sur l'autre car ces mondes sont poreux. Fred, plutôt réservé, déteste s'épancher dans ses bandes, mais n'en est pas pour autant un auteur tempéré. Cela s'agite sur le A, alors qu'au fond, comme à la campagne, rien ne presse (le lapin d'Alice n'est pas de ces mondes, bien que l'ombre de Lewis Carroll en recouvre quelques zones). Et même quand ça s'accélère, à l'instant où il faut *saisir l'occasion* de passer, il y a toujours de la place dans l'image pour marquer *graphiquement* un léger suspens : grognement, soupir, sous-conversation intime, voire un simple « hum » (l'inscription des lettres marque l'espace comme le temps).

Dans ce Monde incertain bien que solidement charpenté, tout change tout le temps et en tous sens. Tout se dérègle à un moment ou à un autre, y compris les règles du jeu dont certaines (ne jamais passer deux fois de la même façon) n'étaient pas encore énoncées au moment du *Naufragé* (et ainsi ne pourront jamais prétendre à l'inviolabilité). Il faut lire Philémon à la lettre, au pied de la lettre même. C'est une histoire de trait. Si une lettre peut devenir une île (après avoir été – ou avoir participé à – autre chose : une onomatopée, du bruit, un rond de fumée…), n'importe quel signe, n'importe quel détail de l'image, peut former, en association avec d'autres, proches ou lointains (la mémoire a un grand rôle dans cette affaire), une articulation

| Extrait de *Philémon, Le Piano sauvage* © 1973 Dargaud |



| Extrait de *Philémon et le naufragé du « A »* © 1972 Dargaud |

signifiante : entre « marabout d'ficelle » et « logique du rêve » (où le hasard a son mot à dire). Il faut plonger dans ces pages comme dans la nuit, même s'il fait un sacré plat sur l'Océan. Aucun risque de se noyer : le seul danger, à la lecture, c'est de sur-interpréter. Il est préférable de garder une distance critique avec les prétendus universaux de la psychanalyse (même sauvage comme un piano) bien que dans ces deux mondes, celui des Lettres comme celui du Père, il se passe de drôles de choses, tel qu'il s'en raconte sur

| Extrait de *Philémon, Simbabbad de Batbad* © 1974 Dargaud |

| Extrait de *Philémon, La Mémémoire* © 1977 Dargaud |

certains divans sur lesquels l'auteur a bien fini par s'allonger.

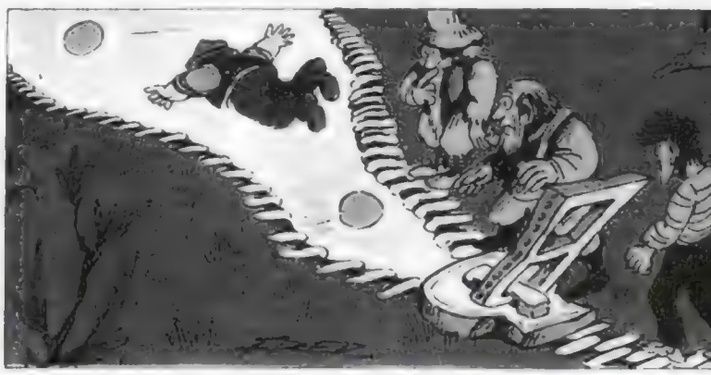
Prenons néanmoins acte de ce qui, s'exhibant dans, entre et sous les cases, nous saute aux yeux. Dans Philémon, chaque passage produit des effets qui, s'ils n'étaient retenus, déborderaient encore davantage le cadre de la bande dessinée « classique ». S'il est évident que Fred joue, de plus en plus librement au fil des épisodes, à démonter ce dispositif, il ne se risque pas pour autant à transgresser certaines limites. Nombre de frontières, implicites à l'époque et au support, sont clairement tracées, sans volonté particulière mais avec une certaine efficacité, par un puritanisme quasiment de règle. Qui passe ? *On* – de sexe *masculin*, inévitablement – crève une lune, plonge par l'ouverture de la ferme-

ture éclair, s'enfonce dans la bave, s'introduit dans le puits humide…, sans perdre de sa réserve : rien ne tombe, tout reste en l'état (et pendant ce temps, la mère, ne se doutant de rien, tricote devant l'âtre). Dans les Lettres devenues Îles, le féminin ne court pas les rues, ni les routes, si l'on oublie les secrétaires de *La Mémémoire* dont la grève illimitée pour obtenir *satisfaction* – c'est-à-dire précisément ce qu' « Ils » sont bien incapables de leur donner – a pour effet d'effacer peu à peu les souvenirs du Monde des Lettres.

Dans cet étrange épisode où les femmes perdent la mémoire et les hommes la retrouvent au fond d'une bouteille d'alcool qu'ils biberonnent goulûment, Fred

| Extrait de *Philémon et le château suspendu* © 1973 Dargaud |

décrète, par l'intermédiaire de Félicien, que croire et se souvenir, « c'est pareil ». Si *croire* au Monde des Lettres est équivalent à *s'en souvenir*, il faut être pleinement hanté par ce qui le compose pour pouvoir le représenter et l'animer : soit des discours, des récits, des images, des personnages, des agencements d'objets, de matières, de lettres, tous mémorisables car ayant trouvé une place précise dans ce grand *Théâtre de la Mémoire* que forme ce Monde dont le « A » constitue la plus remarquable topographie et le château en expansion de Barthélemy, la plus étonnante architecture. Ce Monde est un *collage*, non seulement d'éléments hétérogènes, de supports de qualité variable, mais aussi d'idées (dont certaines, déjà expérimentées dans *Hara Kiri* : les petits métiers, le Manu-Manu), d'humeurs, de sensations… Cela dans un état d'esprit plus « surréaliste » que « dadaïste ». Plus « poétique » – au sens commun : rêvé, jouant avec les mots, mettant en scène des tableaux « vivants » – que « formel », même si ces mises en scène sont aussi des mises en page. Si on y introduit la notion de croyance, si on doit *croire* pour voir apparaître l'ombre d'un centaure, d'une licorne ou d'un criticakouatique, cela contredit le principe de transformation, de vacillation constante des repères spatiotemporels et conceptuels. Car, pour le lecteur, qui jouit de sa crédulité (peut-être un peu forcée), tout cela serait plutôt « à ne pas croire ! ». Pour l'incrédule, c'est une autre affaire. Car lui aussi est possédé par une croyance inébranlable : il n'y a rien à effacer d'un monde qui n'est pas. En cela, il est moins dangereux pour la survie du Monde des Lettres que l'amnésique. Mais cela est tout sauf tragique. Aussi, les figures légendaires, bibliques,



| Extrait de *Philémon, Le voyage de l'incrédule* © 1974 Dargaud |

| Extrait de *Philémon, Le voyage de l'incrédule* © 1974 Dargaud |

mythologiques ou littéraires, les configurations topographiques, les événements climatiques qui sont comme des *souvenirs* transposés d'écritures anciennes, sont-ils traités avec une forme d'humour, volontiers noir, souvent mélancolique, qui permet de faire pièce à l'excès de gravité que toute croyance requiert : les anges lancent des tartes à la crème et, comme le centaure Vendredi, passent des pleurs aux rires et inversement. Principe de changement humoral dans

| Extrait de *Philémon et le naufragé du « A »* © 1972 Dargaud |

un dérèglement général du temps (mais ce n'est pas parce qu'il n'y a plus de saisons et que le fond de l'air est frais que rien ne bouge). Principe de réserve : se retenir de trop en faire tout en laissant agir le burlesque, le grotesque, l'absurde.

Ce qui dit le vrai – pas la vérité, mais ce qui traduit avec le plus d'exactitude et de sensibilité la singularité de l'auteur – c'est le trait. S'il y a bien quelques planches – très peu – où il paraît affaibli (la mise en page et/ou le coloriage peuvent parfois lui jouer un mauvais tour), dans l'ensemble spontanéité et rigueur font bon ménage. Fred dit qu'il recherche la concentration et, pour cela, dessine debout. Il précise qu'il travaille assez vite mais qu'il peut prendre pas mal de temps entre deux dessins pour réfléchir, se remettre en condition, de manière à ce que cette vitesse soit nourrie de quelque chose qui échappe, tout en évitant de tomber dans des effets de geste qui pourraient être d'une grande vacuité. En cela, il est un artiste, au sens fort. Être artiste de bande dessinée, ce n'est pas s'envaser dans l'esthétisme comme l'âne dans la bave d'escargot, forçant le style, mais entretenir la concentration, mettre en tension sa carcasse d'auteur saturé de hantises, de désirs, de fureur et libérer la main rêveuse. Cela nécessite de combattre la mélancolie et donc se relever (d'où la position debout). Une fois encore, la bande dessinée fait bon ménage avec le mal de l'âme et il est heureux

| Extrait de *Philémon, L'Île des brigadiers* © 1975 Dargaud |

que l'aptitude à un bonheur simple voire simplet ne soit pas le fort des artistes (mais les artisans bienheureux ne courent pas non plus les ateliers).

Les aventures de Philémon sont des aventures du trait – mais pas du trait d'esprit (ou alors sur le mode ironico-éthylique d'Érik Satie qui disait que ses partitions étaient faites de points *noirs* – les notes – et de traits *d'esprit* – les hampes). Pourtant Fred joue en permanence avec les mots, mais avec un rejet puissant du calembour (qu'il partage avec ses anciens camarades d'*Hara Kiri* pour qui les titres du *Canard enchaîné* sont le comble de la vulgarité langagière). Les mots se forment par attraction entre les lettres avant même, parfois, que le sens ne surgisse (mais difficile de s'en abstraire et donc, question jeux de mots, de trier le bon grain de l'ivraie). Dans *L'Île des brigadiers*, Philémon rejoue sur le « A » d' « océan » l'épisode fameux d'Œdipe et du Sphinx (devenu *attrape-nigaud*, sorte de tapette à rat aux mœurs de scorpion).

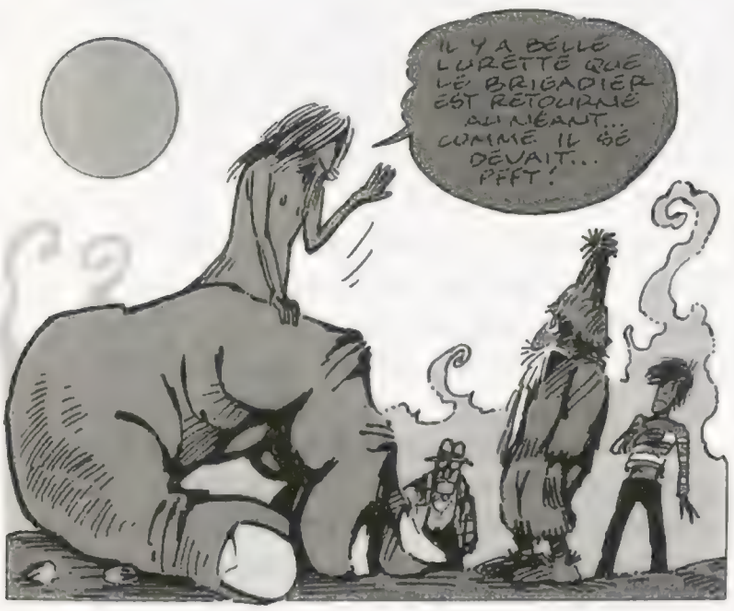
On connaît l'énigme classique posée par la bête fabuleuse (« Qui possède quatre pattes au matin, deux à midi et trois le soir ? ») et sa solution : l'*homme*. Mais, chez Fred, c'est la *lettre* et ses *jambages* qui donnent le « *la* » d'un monde fait d'encre et de papier, et non l'*humain* (le temps qui passe, s'il ne nie pas le vieillissement, ne le traduit pas d'une manière linéaire) – et la solution devient : « *hum* », ce qui sonne presque « pareil » (dirait Félicien) et qui manifeste un *début d'humeur* teinté d'un certain scepticisme envers la production du sens (« Hum » est ici la principale variation – parce que la plus minimale ? – sur le thème de la présence au monde : je produis un « hum » donc je suis… un personnage de Fred).

Il n'y a pas, en ce Monde, que les mots, même insensés. Il y a aussi comme une case fêlée. Une case muette comme un miroir. Quand les habitants, la nuit, errent à la recherche du sommeil, le réparateur de miroir rôde. Un miroir ou une case peuvent non seulement se fêler, se briser mais aussi avancer ou retarder. Et refléter quelque chose du temps désarticulé. Le jeu avec les cases est une des marques de fabrique de Fred. Par principe, une case n'est jamais seule. Elle est liée à une ou plusieurs autres. Du « blanc » – selon la teinte du papier – sépare les cases (le plus souvent, pas toujours). Certaines possèdent un et même plusieurs envers (elles peuvent se retourner, pivoter en tous sens ; elles peuvent aussi se bloquer). Il y a celles tracées sur du papier souple et léger comme le tissu d'une robe ou d'un rideau – ou, au contraire, dur et solide comme la porte d'un coffre-fort. Aller voir derrière, soulever la page, la case, pour frayer dans les dessous, c'est encore une fois *passer*. Dont acte : il s'en passe aussi des belles là-derrière.

| Extrait de *Philémon, L'Enfer des épouvantails* © 1983 Dargaud |

Dans les premiers épisodes, ce jeu est quasi inexistant ou très timide (à la toute fin du *Piano sauvage*, Barthélemy se plaint du *papier* – qui n'est pas celui de l'album ni de la planche, mais celui de la case où il est dessiné – qui gondole : il était de meilleure qualité sur le A). Puis, ça commence à se libérer dès le cinquième épisode, *Simbabbad de Batbad* où les circulations d'une case à l'autre sont plus complexes, avec des changements d'échelle et des enjambements. Cet épisode est prolongé, dans l'album, par l'histoire de la fontaine de guimauve qui est un vrai festival de transgressions en tous genres sur le plan formel sous le prétexte qu'une sorcière inexpérimentée a tenté de *charmer une case*. On ne fera pas ici la liste de toutes les inventions frediennes, mais notons, par exemple, la page « mise en boucle » de *L'île des brigadiers* où les personnages, tournant en rond, ne peuvent plus passer dans le Monde des Lettres et où le lecteur, qui aurait tout détraqué, est désigné comme coupable par Félicien. Ou encore, le brouillard de chiffres d'*À l'heure du second A*. À partir de l'op.12, *Le Chat à neuf queues*, le dynamitage des cases sera le moteur essentiel de l'invention des passages et, pour aller sur les Lettres de l'océan Atlantique, il n'y aura plus besoin d'objets magiques comme la lorgnette, le cerceau ou le coquillage : les perturbations du dispositif propre à la bande dessinée ouvriront les passages nécessaires. La page, de plus en plus *trouée*, jouera essentiellement avec des effets de surface (une surface mobile avec d'ingénieuses propriétés qui déroutent l'effet de cadre, rendant problématique toute représentation continue du monde, réel comme imaginaire). Cet affolement généralisé aboutira à ce que Barthélemy, réduit à l'état d'image, *vulgaire papillon à deux dimensions*, se retrouve accroché sur un mur de son château sur le A (dans un cadre que le vieil atrabilaire ne peut évidemment pas encadrer). L'épisode où le puisatier devient icône a pour titre *L'Enfer des épouvantails*. Il fait parfois songer à Macherot (à cause du fantastique rural) ou à Ensor (pour le grotesque des visages dans la salle des sacrifices de l'enfer) ; pourtant la Belgique n'a pas d'ouverture sur l'Atlantique ; mais la Grèce – les ancêtres de Fred viennent de là –, non plus. Dans une rivière de cette campagne très banale qui est le cadre de tous les débuts et toutes les fins des aventures de Philémon, Barthélemy, pêcheur endormi, attrape à son hameçon un étrange noyé qui s'avère être un épouvantail vivant et fort bavard (il s'exprime comme un homme à la tête pleine de paille, soit, selon Félicien, un *intellectuel*

– drôle de mot, employé dans un sens peu flatteur, inattendu, et qui reviendra plusieurs fois au cours de l'épisode). Il dit être à la recherche du paradis (de paille, comme tous les paradis) pour « *y poursuivre son éternité* » (« *poil au nez* » ajoute l'oncle « magicien » qui débarque à ce moment-là, comme par hasard). La rencontre avec cet épouvantail qui ne fait plus peur aux oiseaux conduira Philémon à traverser un enfer – de papier – d'où il sortira « *comme d'un moulin à… prières* ». Fort heureusement, la métaphysique de Fred n'est pas très sérieuse, comme sa lecture critique, politique, sociale, du monde. Mais il éprouve la nécessité d'y toucher, quitte à recycler des clichés pour ensuite les contaminer par injections de doute et d'ironie. Avec Philémon, décidément, on est souvent au bord



| Extrait de *Philémon, Le Chat à neuf queues* © 1978 Dargaud |

de dépasser certaines limites, y compris d'ordre intellectuel – au sens fort, cette fois : réflexif et engagé. Mais la pudeur, l'inquiétude de Fred (qu'il partage avec son rédacteur en chef à *Pilote*, René Goscinny), son scepticisme par crainte de devenir sentencieux, donc de laisser échapper nombre de bêtises, font qu'il se contente de les chatouiller : on ne parle qu'à mots couverts du réel dans son monde imaginaire. Aussi n'est-il ni révolutionnaire, ni réactionnaire : archaïsant juste ce qu'il faut pour projeter sur la nouveauté qu'il crée une ombre mélancolique. Le désir plus ou moins conscient de se laisser porter par les événements, de contempler de manière impassible ce qui arrive, de se laisser glisser dans les passages et non de manifester une volonté de passer à l'acte en toute franchise, est travaillé, en permanence, par le besoin de dire, même très peu.

Et chaque lettre de ce dit trouve une place unique, singulière, dans ces quelque six cents pages et des poussières où se joue une *partition* de mondes où agrégations et désagrégations font sonner une drôle de *musique*. Pas purement vocale, faite de grommellements de taiseux bavards (un comble), mais formée par exemple par la rencontre, sur une table de mixage, du son du canassoncanon et du bruit des pages qu'on soulève délicatement pour aller en explorer les dessous. La musique qui collerait le mieux à Philémon ne serait probablement pas une petite chanson (même de Jacques Dutronc). Ce devrait être quelque chose de bien plus « savant » (mais brut, dénué d'afféteries), de polyphonique, où, quelle qu'en soit l'épaisseur dynamique, l'on percevrait le moindre son, le moindre souffle, le moindre ronflement, le moindre « hum », même de très faible intensité, et où des conglomérats de notes se transformeraient et dissoneraient sans cesse jusqu'à retrouver, au terme de ces évolutions, une forme d'apaisement : un *labyrinthe harmonique* sur lequel se grefferaient des souvenirs de mélodies anciennes, modales (un peu comme chez Xenakis).

Loin d'être refermée sur elle-même, l'œuvre de Fred ouvre sur plus transgressif qu'elle, c'est ce qui fait sa force. Par ce que son trait dévoile comme par ce qu'il retient, sensiblement, il nous transporte du côté des émotions. Le non-dit qui affleure et parfois déborde les cadres de ses bandes peut faire naître des vocations de trousseurs de papier. En cela, il est vraiment un passeur. Aussi, devenus aujourd'hui plus âgés, tel l'enfant Manu-Manu dans *Le Chat à neuf queues*, ses premiers lecteurs garderont toujours une place de choix pour ses ouvrages dans leur bibliothèque, comme dans leur mémoire (celle des lectures d'enfance pouvant passer d'assez nombreux automnes sans devoir tomber) et continueront de célébrer cet auteur singulièrement mélancolique qui sait innover mais aussi placer quand il le faut une larme, discrète, à l'œil de créatures mal embouchées, bougonnes, mais au fond terriblement sentimentales. ■

| Le Croisic, 8-16 août 2008 |

Le cirque sauvage de Fred

Jacques Samson

Édité pour la première fois en album en 1973, Le Petit cirque[1] *rassemble de courtes histoires non titrées, la plupart en deux planches, mettant en scène un trio de personnages plongé dans des situations déroutantes, rappelant à des degrés divers l'univers circassien. Le traitement à la mine, à la craie ou au lavis dans une teinte sépia généralement foncée – sans doute l'une des plus magistrales monochromies de Fred[2] – fait de ces planches, publiées dans* Hara Kiri *une dizaine d'années plus tôt, un ensemble à vrai dire fort singulier et à propos duquel un retour s'impose.*

Pour exprimer, en peu de mots, l'étrangeté que présente, à nos yeux, cette œuvre par rapport aux plus connues de son auteur, risquons l'aphorisme suivant : *Le Petit cirque* est *l'œuvre au noir* de Fred. Avec cette bande dessinée, dans la forme comme dans le fond, on se trouve à des années-lumière de ce qui pourrait s'apparenter à une « merveilleuse féérie »[3] comme on l'a parfois vite dit. Mais avant d'aller plus loin, une idée plus précise du sens de l'expression de départ peut se révéler utile. Selon l'explication fournie par Marguerite Yourcenar[4] : « *La formule* L'Œuvre au noir [...] *désigne dans les traités alchimiques la phase de séparation et de dissolution de la substance qui était, dit-on, la part la plus difficile du Grand Œuvre. On discute encore si cette expression s'appliquait à d'audacieuses expériences sur la matière elle-même ou s'entendait symboliquement des épreuves de l'esprit se libérant des routines et des préjugés. Sans doute a-t-elle signifié tour à tour ou à la fois l'un et l'autre.*[5] ». Sans qu'il soit besoin de développer davantage l'arrière-plan ésotérique de cette formule, retenons le principe d'un parcours en diverses phases, dont la première serait « l'œuvre au noir », engageant son auteur dans une épreuve d'apprentissage à caractère initiatique (« *séparation et dissolution de la substance* »). Déjà ce premier aperçu paraît d'autant convenir à notre propos que Fred, se percevant lui-même d'abord comme dessinateur humoristique, n'est venu à la bande dessinée que petit à petit, les planches du *Petit cirque* représentant à cet égard une sorte d'entrée en matière, voire d'exorde à ce qui allait finalement constituer la part la plus considérable de son œuvre : Philémon. Mais, en vérité, l'une ou l'autre des interprétations proposées plus haut par Yourcenar pourrait éclairer aussi congrûment la démarche de l'auteur du *Petit cirque*.

I

Il est tentant en effet de rapprocher ces « *audacieuses expériences sur la matière elle-même* » des confrontations immédiatement distanciées d'un Fred avec la bande dessinée, lui qui ne s'est pas bonnement contenté d'en assimiler les « conventions », cherchant au contraire – à l'instar d'un Winsor McCay[6] ou d'un George Herriman[7], par exemple – à repousser des limites, tôt ressenties, d'un média en voie de devenir sa « substance » d'expression privilégiée. Plusieurs planches du *Petit cirque* témoignent en effet de l'irrépressible appétit de Fred pour les jeux avec le matériau expressif ou le dispositif, et aussi avec le second degré, comme moyen de surprendre, et de dérouter son lecteur vers des parcours inattendus. On pense par exemple à ce prologue d'une planche en fausse (?) gravure, découpée en cases et sertie de bulles, qui signale un intérêt jamais démenti pour les citations et mélanges graphiques de toutes sortes. Idem pour la quatrième de couverture, enchâssant dans un cadre ovale démodé une photo de Fred, guère avenant, en pied, costume chic et cigare au bec, occupant tel un ogre un avant-plan hors de proportion par rapport à ses personnages à peine visibles dans le lointain. On

1 | Dargaud éditeur, collection « Histoires fantastiques ».

2 | À laquelle s'ajouteront notamment *Magic Palace Hôtel* (imprimé sur papier couleur citrouille et édité par l'auteur, 1980) et *Le Journal de Jules Renard lu par Fred* au trait sépia (coll. « Roman BD », Flammarion, 1988).

3 | Avant-propos non signé au *Journal de Jules Renard lu par Fred* (*op. cit.*, p. 11).

4 | Dont c'est le titre d'un roman historique paru en 1968 (Gallimard, NRF, repris dans Folio, n° 798).

5 | « Note de l'auteur », *op. cit.*, p. 501

6 | Créateur de *Little Nemo in Slumberland*, en 1905, dans le *New York Herald*.

7 | Créateur de *Krazy Kat*, en 1913, dans le *New York Evening Journal*.

| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

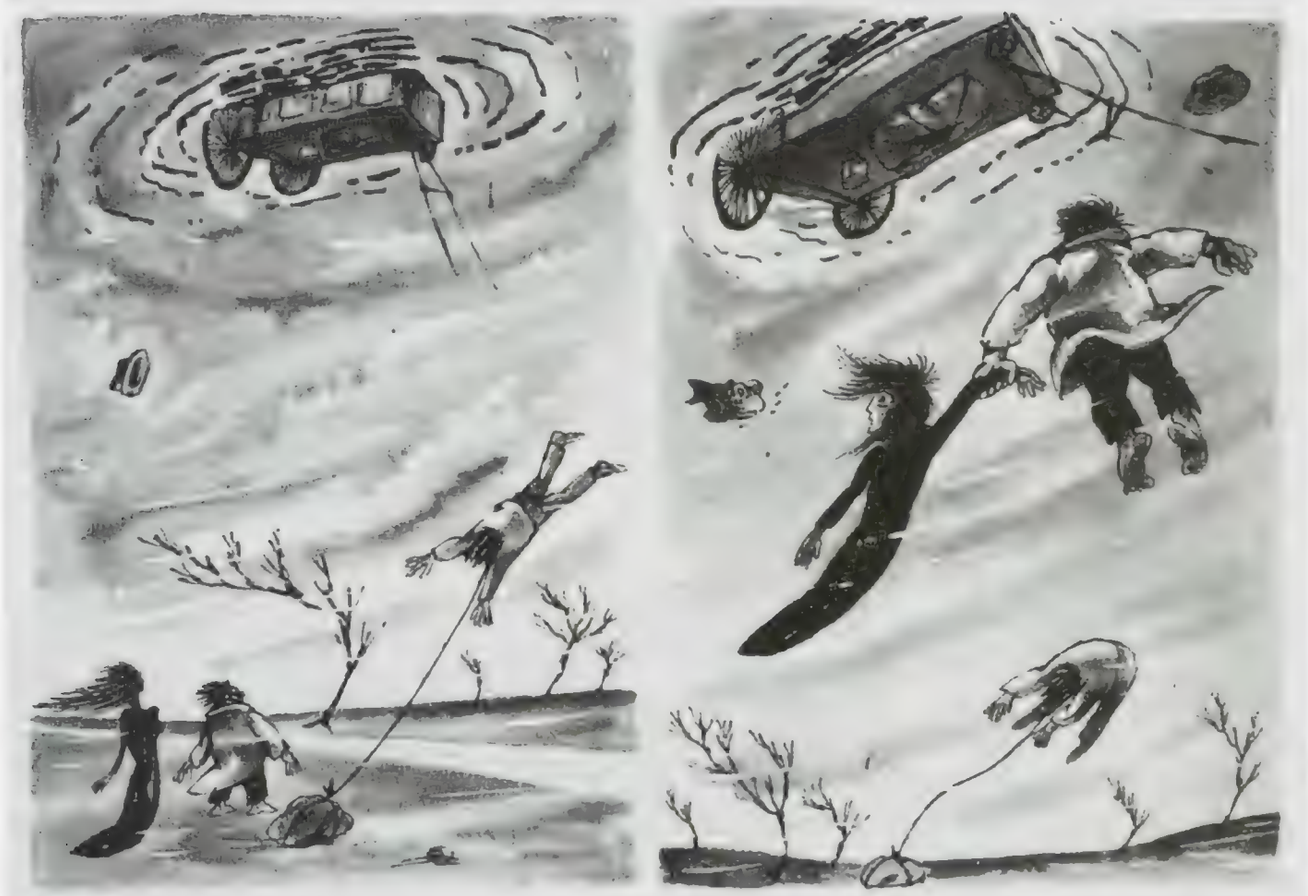
peut encore citer ces deux planches clôturant l'album (p. 62-63), qui combinent photos et dessins, dans lesquelles une gigantesque tête de Fred, puis son buste apparaissent inopinément sur la ligne d'horizon d'un paysage où personnages et roulotte semblent figés, tandis que l'encombrant *deus ex machina* s'affaire le plus sérieusement du monde à remonter leur mécanique de jouet.

Ce sont là des facéties visuelles qui évoquent une présence d'auteur certes drolatique, mais surtout attentive à montrer l'ascendant détenu par celui-ci sur les formes et les contenus de son univers de papier – attitude encore peu répandue à une époque où, en bande dessinée, l'auteur se faisait plutôt invisible et son œuvre, il va de soi, imperméable à ce genre d'irruption. Pourtant, dans *Le Petit cirque,* l'ascendant de l'auteur Fred sur son moyen d'expression est déjà et surtout remarquable dans d'étonnantes constructions de planches préfigurant les passages les plus mémorables de Philémon, où la bande dessinée s'amuse magnifiquement de ses codes.

Deux histoires méritent à cet égard d'être mentionnées : celle d'abord des pages 28-29, dans laquelle un tourbillon ascensionnel charroyant tout sur son passage – personnages, roulotte, etc. – se révèle, à la faveur du saut de page, tel un mouvement d'aspiration depuis le fond vers la surface… de l'onde. Cette image effrayante du noyé flottant au bout de sa corde ne nous sort plus de la tête. Ici, le choc émotionnel du retournement de sens est directement tributaire de la mise en pages. Autre part, les planches du « flipper labyrinthe » (26-27), qui bousculent et malmènent un Léopold plus ahuri que jamais, laissent aussi voir une habileté de construction qui sait marier tout à la fois disposition des figures dans la page (la grosse boule noire, notamment), cadrages et angles de vue, et enfin variation de la taille des cases. Dans ces deux exemples, le fond de la forme explose aux yeux du lecteur, tel un trait de génie capturant sa plus exacte expression.

2

Œuvre au noir encore, si l'on veut reconnaître combien ces « *épreuves de l'esprit se libérant des routines et des préjugés* », dont parlait également Yourcenar, caractérisent étonnamment bien l'esprit anticonformiste, biscornu et absurde qui imprègne cette œuvre annonciatrice de la manière Fred, en bande dessinée. On a



| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

même l'impression que l'auteur s'y est appliqué avec « systématisme », tant la règle de l'extravagance paraît s'être imposée à lui comme une finalité propre. Afin d'affranchir une imagination créatrice tenue peut-être sous le verrou de formes non encore suffisamment maîtrisées ou exploitées, Fred s'emploie à démonter la mécanique des perceptions courantes de la réalité et à en déjouer le confort. Il a besoin de faire table rase de tout ce qui semble attendu ou prévisible, en sorte que la puissance évocatrice de son moyen d'expression s'expose avec la perfection des objets frappés de singularité. Cette volonté de contrarier l'intellection familière des choses l'amène à concevoir un télescopage « paralogique » où mots, locutions et autres facilités du langage et de la pensée s'entrechoquent au gré d'une inspiration, il faut le dire, souvent caustique. Le point décisif ici est la façon dont ce décodage intempestif du discours aboutit à des formes picturales et des relations causales tout à fait imprédictibles. Il en résulte une faune hétéroclite et bizarroïde s'affairant à des activités à peu près indéchiffrables, dans un cadre où le fantastique[8] le dispute à l'étrange[9], à l'apeurant[10] et à l'effroyable même[11]. Chaque histoire du *Petit cirque* redit, à sa manière, l'effarement devant un univers impénétrable, venu de rien et ne menant nulle

| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

8 | Par exemple, l'« arbre à violons », la « route enroulée », les « trapézistes voyageurs »…

9 | Par exemple, les « chevaux clowns sauvages », le « clown gras », les « funambules migrateurs »…

10 | Par exemple, le couple « homme obus/homme bombe », le « vieillard haltérophile », les « roulottes tamponneuses »…

11 | Par exemple, la « Mamy à braises », le « clown épouvantail cloué », la « chaise électrique rempaillée »…

12 | Où il a exercé le rôle de « conseiller artistique » jusqu'en 1966, date de son départ pour cause de « *vulgarité sans cesse croissante du journal* » (*Schtroumpf – Les cahiers de la bande dessinée*, « Schtroumpf rencontre », entretien avec Jacques Glénat-Guttin, n°9, 1972, p. 4).

| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

part, assemblage de visions sinistres, dont le lien avec le cirque paraît plus tenir du mirage que d'autre chose. Malgré la lente et longue errance de ses personnages, le monde du *Petit cirque* paraît figé, latent, irrésolu, exactement comme dans les rêves. Et l'on se dit que si ce monde tient ensemble, c'est parce que, comme dans les rêves, sa dynamique d'éparpillement doit beaucoup – tout ? – à la cohérence du langage qui les exprime. On ne dira jamais assez que c'est en tant qu'inventeur de monde – précisément parce que les mondes sont contenus dans des langages et que c'est à cette expression de contenance que son œuvre atteint – que Fred prend place à nos yeux parmi les grands inventeurs de la bande dessinée.

3

Œuvre au noir aussi parce que, de toute évidence, *Le Petit cirque* coïncide avec la « manière noire » de Fred, celle d'un humour sombre – qualifié à juste titre de « bête et méchant » – dont *Hara Kiri* s'est fait le fier promoteur dès 1960. On pourrait croire que nombre d'histoires de ce recueil cadrent mal avec la réputation de bonhomie plutôt tendre de son auteur, au point de se demander comment ce dernier a pu ainsi « s'égarer » dans l'antre de la rédaction d'*Hara Kiri*[12]. Eh bien apparemment non, Fred ne s'était pas trompé de place et les accents parfois amers et cruels de son humour cadraient sans doute bien avec l'orientation de ce magazine. On en veut pour preuve certaines histoires du *Petit cirque* dont le tour satirique rejoint un cynisme qui n'a pas grand-chose à envier aux bravades les plus osées en la matière. Par exemple, l'histoire de ces « sales gosses », innombrables et affamés, qui gênent sans raison le passage de la roulotte de Léopold et Carmen, et dont ils n'ont qu'une envie, se débarrasser au plus pressant, sans aucunement se préoccuper de ce qu'il adviendra d'eux.

Ou celle encore d'une « Mamy » ratant son numéro de traversée d'un cerceau en flammes et prenant en feu devant ses enfants qui se félicitent d'abord de l'avoir

| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

« assurée contre l'incendie », puis, observant qu'« elle brûle bien », se fâchent enfin de ne pas l'avoir gardée pour l'hiver… Ailleurs, c'est une coutume innocente et fortement ancrée dans nos traditions, l'offrande aux enfants de présents à Noël, qui fait l'objet de l'humour – dans ce cas féroce – de Fred : puisque le petit de Léopold a reçu du Père Noël un fauteuil roulant, dont la conformité d'usage réclamerait… disons une jambe cassée, son père, avenant, lui inflige la blessure idoine en faisant bien attention, toutefois, de choisir le moment où l'enfant dort pour s'exécuter… Voilà bien une quête de cohérence qui glace d'effroi et ne porte pas spécialement à rire. On se demande ce que peut cacher un semblable cynisme, si ce n'est peut-être une forme de stupeur devant le défaut de sens de certaines violences insupportables de la vie. Ce qui frappe en tout cas, c'est moins l'amoralité ou la perversité du propos que l'expression d'un malaise vécu sous la forme d'une inhibition de sentiments ou de sens commun. Dans ce monde-là, les événements les plus tragiques n'entraînent que des conséquences casuelles, dépersonnalisées et banalisées, un peu comme s'il y avait grand péril dans le fait de les rattacher à la sphère affective. Les traumas provoquent souvent une « déconnexion émotionnelle » de ce genre. Et puisqu'il était question de « manière noire », on soulignera combien la sépia foncée de la plupart des planches du *Petit cirque* en accentue le climat ténébreux, obscur, qui demeure longtemps en tête avec l'acuité d'états crépusculaires lourds et obsédants.

4

Œuvre au noir enfin, si l'on veut bien considérer *Le Petit cirque* pour ce qu'il est : une formation imaginaire livrée à cru, presque sans enrobage narratif, venant au lecteur « par le dehors », pourrait-on dire, et sans marquer d'empathie avec lui, dans la plus « inquiétante étrangeté » en somme, au contraire de ce qu'offriront plus tard les *Philémon* ou d'autres œuvres plus tardives comme *L'Histoire du Corbac aux baskets*[13] ou *L'Histoire du conteur électrique*[14], pour ne nommer qu'elles, où la fantaisie imaginative, déjà plus ludique, n'a pas ce caractère d'hétérogénéité si perturbant. Le point de départ – et d'arrivée ? – de ces histoires est ascétique : trois personnages nomades – Léopold, Carmen et leur fils innomé – traînant avec eux, dans leur vagabondage, une roulotte bringuebalante, au long de paysages stériles, à peine habités, et pour tout dire noirs de mélancolie. Ils forment la troupe supposée d'un cirque itinérant en exil de tout, surtout peut-être d'eux-mêmes, inlassables marcheurs sur des routes dépourvues de sens, dont on suppose qu'ils n'ont pas même le dessein de chercher d'autres voies plus hospitalières. Cette « famille » d'infortune – puisqu'il faut appeler les choses par leur nom – paraît livrée à des forces élémentaires qui n'osent pas dire

13 | Dargaud, 1993.
14 | Dargaud, 1995.
15 | En pleine époque, faut-il le rappeler, d'un féminisme particulièrement revendicateur ? On sait que l'œuvre de Fred a parfois été taxée de misogynie…
16 | Dont le désordre appelle d'ailleurs familièrement l'expression : quel cirque !
17 | *Man in the Dark*, Henry Holt and Company, New York, 2008, p. 177 (« *Thoughts are real, even thoughts of unreal things.* »).
18 | Tome 2 du cycle « *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves* », Delcourt, 1991.

| Extrait du *Petit cirque* © 1973 Dargaud et Fred |

leur nom – patriarcat, phallocratie, œdipe, atavisme, amnésie, secrets cachés ?… – ou à des puissances telluriques autrement impénétrables et menaçantes. Tout cela évoque une zone de cauchemar – comme on dit une zone de guerre – tant ce monde paraît détraqué, primitif et si cruellement dépourvu de sensibilité.

D'autres personnages croisent le trio par accident, et ce sont eux qui exécutent des « numéros » tous plus insensés les uns que les autres et qui, on l'a compris, n'appellent pas vraiment le rire. C'est peu dire donc du *Petit cirque* qu'il dépeint un monde d'une sidérante opacité – que la sombre sépia recouvre telle une suie volcanique – évoquant une plongée dans les ténèbres de la vie psychique. Qu'il suffise, par exemple, de s'arrêter un moment au personnage de Carmen, la mère-épouse, qui remplit à la lettre la fonction d'une bête de somme, et au surplus aussi indifférente à son sort qu'à celui de son fils. On la croirait sous anesthésie. À quelle sorte de fantasme peut bien renvoyer une incarnation de femme aussi peu bienveillante[15] ? Que dire aussi de cet enfant sans nom, dont la taille est la plupart du temps si petite par rapport à celle de ses parents qu'on le dirait tout droit sorti de Lilliput. À la différence de l'univers de Philémon, par exemple, on voit bien que ces histoires n'adoptent pas le point de vue de l'enfance mais bel et bien celui d'un adulte déçu et amer, qui ne proteste guère devant les désagréments qu'il subit – si l'on se met bien sûr dans la peau de Léopold…

5

Pour mieux goûter finalement la profondeur de cette œuvre au noir, peut-être conviendrait-il mieux d'opérer un complet renversement de perspective, en supposant que l'univers du *Petit cirque* coïncide avec une vision d'extrême altérité, celle d'un enfant se figurant, avec une inquiétude croissante, la dureté et le manque de cohérence du monde adulte[16] ? Paul Auster, dans son plus récent roman, rappelle à juste titre que « *les pensées sont réelles, même les pensées de choses irréelles*[17] » et, à cet égard, pendant la lecture, l'univers fantasmatique de Fred – en tout cas tel qu'il nous est donné à voir dans son *Petit cirque* – revêt pour nous une consistance aussi compacte que celle que peut acquérir dans notre esprit la réalité. Il en va de même de ces coïncidences qui nous donnent parfois l'impression de participer intimement à l'ordre du monde que nous habitons. Et puisqu'il est question d'imaginaire, et que l'imaginaire est d'abord affaire de mise en commun de choses de l'esprit, on risquera ici un parallèle qui paraîtra sans doute osé à maints lecteurs, mais… *Hum !* Il est connu que le fils de Fred s'appelle Éric, or le vocable « cirque » contient toutes les lettres de ce mot, sauf le digramme « qu » qu'il est fort tentant de rapprocher du titre d'un album de Marc-Antoine Mathieu, *La qu…*[18], renvoyant comme on sait à la *qu*adrichromie… bien sûr remarquablement absente du *Petit cirque*. Dès lors, comment ne pas se convaincre que le thème du cirque n'est peut-être pas aussi gratuit qu'on l'a d'abord pensé, dans la mesure où il permet – à travers la vision du Petit Éric – de rassembler côte à côte la thématique de la paternité et celle de l'apprentissage, tout en ouvrant la voie, à partir du noir, à l'expression de l'essentiel, c'est-à-dire du *presque rien* ? Quoi qu'il en soit de nos spéculations interprétatives, rarement une bande dessinée aura-t-elle plongé son lecteur dans un univers d'une cohérence aussi puissamment cauchemardesque. Et les cauchemars, ce sont aussi choses de l'esprit, n'est-ce pas ? Par l'ampleur de sa générosité d'artiste, son indiscutable talent et sa confiance inébranlable dans les pouvoirs de l'imagination, il faut savoir gré à Fred de nous y avoir donné accès *de cette manière-là*. ■

Le Dessin qui rêve

David Turgeon

On a beaucoup glosé sur la prodigieuse mise en page de Fred. Avec raison, d'ailleurs, et on n'a certainement pas fini d'en découvrir les facettes. Étrangement, on n'a pas beaucoup écrit sur son dessin. Il s'agit pour l'essentiel d'une faiblesse généralisée de la critique de bande dessinée : on ne sait pas parler de dessin, peut-être parce qu'on ne sait pas par où commencer, ou parce qu'on hésite entre description et ressenti, ce qui fait qu'on se rabat sur les lieux communs habituels : ligne claire, ligne crade, ligne « Marcinelle », dessin « réaliste », « jeté », « architectural », autant de paravents un peu trop « pratiques », éludant une réflexion possible sur l'acte de dessiner. Nous n'avons pas eu de Panofsky ou de Daniel Arasse pour nous éclairer le chemin. Disons-le : les mots nous manquent. Raison de plus pour les inventer.

Fred raconte avec le sourire que, lorsqu'il est allé présenter les premières ébauches de Philémon au magazine *Spirou*, il s'est fait renvoyer comme un malpropre. Le dessin ne convenait manifestement pas à la maison. Mais Fred n'était pas un débutant : il sortait d'*Hara Kiri* (qu'il a aidé à fonder), possédait déjà une solide expérience. En fait, à voir les premiers numéros d'*Hara Kiri*, on est tenté de dire que Fred a toujours dessiné comme Fred. Il n'y a pas eu de tâtonnements, d'essais et d'erreurs, ou s'il y en a eu, ceux-ci n'ont été vus par personne. Comme si Fred était arrivé tout fait d'une pièce.

Replacer Fred dans le contexte d'*Hara Kiri*, c'est constater l'évidence de certaines parentés graphiques. La patte de Fred a beaucoup à voir avec celle de ses collègues de l'époque, au premier chef Cabu et Gébé. Même traitement du trait, texturé et cassé, en apparence « maladroit », en dignes héritiers de Chaval, qui sévissait toujours à ce moment. Même propension aux hachures et aux ornements aussi, comme chez Saul Steinberg. Parenté avec un autre Américain mais d'une école plus turbulente que celle du *New Yorker* : Jules Feiffer, d'abord révélé en France via… *Hara Kiri*.

| Extrait du *Journal de Jules Renard lu par Fred* ©1988 Flammarion |

Le magazine du temps futur

LA RÉCOMPENSE

VINGT heures quarante-cinq.

— Chers téléspectateurs, nous voici donc réunis dans l'enceinte du Palais des Hautes Activités Culturelles, à Paris, où deux cent mille fanatiques de l'art et du sport, accourus des quatre coins de la planète, se préparent à assister à la finale du Championnat du

par
François Cavanna

Dessins de FRED

| Extrait d'*Hara Kiri* n°1, septembre 1960 © Fred et Cavanna |

Suivant cette piste, c'est toute une façon de dessiner qui se révèle à nous, où l'accent est mis sur le trait, où le dessinateur fait de son coup de crayon le maître mot de son travail, laissant au second rang la perfection de la forme. Fred est peut-être le plus méticuleux de ce groupe, le plus ostentatoire aussi : il repasse sur son dessin, il prend le temps de lui donner de l'épaisseur, du détail, des aspérités : il « sur-dessine ».

C'est bien de ce point de vue que Fred aurait fait tache chez *Spirou* : à Marcinelle, on recherche surtout les techniciens modestes. C'est par son extraordinaire science du mouvement qu'un Franquin délecte son lecteur : à côté, l'évolution tardive de son trait a pu paraître un aspect presque secondaire de son dessin (mais ce serait trop vite oublier que le coup de plume franquinien d'après 1960 servait justement à accentuer l'illusion du mouvement). Même les pattes les plus « libres » de chez *Spirou* – disons Wasterlain, Bercovici… – sont d'abord des chorégraphes du mouvement et leur trait particulier apparaît, au bout du compte, comme une sorte de fantaisie stylistique davantage que comme une composante fondamentale de leur dessin. Il s'agit d'une conception du dessin selon laquelle la qualité du trait est subordonnée à la structure du dessin : polygones, sphères, segments, articulations, eux-mêmes soumis aux lois de la perspective et à n'importe quelle autre contrainte imposée par la représentation d'un espace tridimensionnel.

Au contraire, Fred est d'abord un traceur de lignes qui s'oblige à transiger avec une exigence de représentation (l'impératif « réaliste ») quasiment étrangère à sa manière. Fred n'a pas beaucoup de considération pour les articulations de ses formes : chez lui, les choses n'ont pas tant une structure qu'elles sont le résultat d'une croissance qu'on dirait organique. Même la composition du dessin (sa composante la plus cérébrale) semble organisée par le seul vœu irrationnel du crayon et de la patte qui le tient, c'est-à-dire par une poussée que l'on pourrait qualifier de luxuriante. Fred dessinateur, c'est la logique de guérilla. À chaque coin de case, notre dessinateur cherche une occasion d'occuper l'espace : ce maquis improvisé devient le lieu d'accueil des ornements, gribouillis et autres plaisirs gratuits du dessinateur. Fred noircit explicitement la jonction de ses traits sans qu'ici le noir signifie « ombre ». Dans tous les cas il s'agit, en quelque sorte,

d'énoncer « dessin » avant d'énoncer « Philémon » ou « Corbac aux baskets ». C'est bien d'abord cette leçon-là – qui est une leçon de calligraphie – qu'un Sfar aura retenue de Fred.
Le dessin, chez Fred, passe avant la mise en scène. Le détail n'est jamais une composante « réaliste » mais une qualité du trait lui-même. Les gros plans nous en fournissent la démonstration : plutôt que d'ajouter de la définition, Fred choisit un outil plus gras, comme s'il s'était contenté d'agrandir son dessin à la photocopieuse, produisant un trait magnifié mais aux aspérités irrégulières. La perspective n'est donc pas une affaire de masses et de volumes, mais d'épaisseurs de trait dans un espace fondamentalement bidimensionnel : la feuille de papier.

Bidimensionnel ? Je ne veux pas dire par là que Fred ignore ou néglige la perspective, mais plutôt que celle-ci est subordonnée à la souveraineté du trait. Le trait est le chemin principal, le point d'observation. L'une des images les plus mémorables de Fred est strictement bidimensionnelle : c'est la Chatte aux beaux yeux (du *Chat à neuf queues*). Mais je ne veux pas dire non plus que Fred essaie, dans un exercice d'auto-référentialité postmoderne, de nous donner à voir la page elle-même (en tant que surface plane) au détriment de ce qui est représenté sur cette page, et qui témoigne de la tridimensionnalité de l'espace. Rien d'aussi radical chez cet auteur. Il s'agit plutôt d'un compromis par lequel l'exigence de « réalisme » n'empêche jamais les penchants naturels de Fred dessinateur. La seconde dimension et demie, si vous voulez…

Occupant la page, Fred en vient naturellement à la mise en page. Dans cette pente que je décris, l'opération découpage arrive comme d'évidence. Si un auteur en vient à considérer son propre dessin comme l'expression d'une surface plane, et par extension comme un plan ou une carte, il est normal que cet auteur pense ensuite à sectionner cette « presque-carte » pour attirer l'attention sur telle ou telle région singulière. Opération que d'autres ont appelée le découpage panoramique et qui, chez Fred et au contraire de certains auteurs, n'apparaît jamais comme une fantaisie gratuite, peut-être justement parce qu'elle est la conclusion nécessaire de sa façon même d'envisager le dessin.

Prenons *Simbabbad de Batbad* : une idée d'abord graphique que Fred transforme progressivement en idée de mise en page. Une étendue d'eau se révèle être le flot de bave du chien géant, et la terre ferme s'avère être son corps. Puis on voit une page entière où Simbabbad est « sectionné » en plusieurs cases, transformant l'image monumentale en séquence narrative. Ici, c'est donc d'une idée de dessin – ou plus précisément d'une suite d'associations d'idées de dessin – que provient le découpage, et non pas le contraire.

| Extrait d'*Hara Kiri* n°42 août 1964 © Fred |

| Extrait de *Philémon, Le chat à neuf queues* ©1978 Dargaud |

| Extrait de *Magique Palace Hôtel*, édité par l'auteur © 1980 Fred |

Si je mentionne cette relation entre dessin et découpage, c'est pour montrer à quel point le dessin, pris comme vecteur d'expression d'un auteur de bande dessinée, peut se révéler fécondateur, comme s'il était, au bout du compte, le moteur essentiel donnant lieu à tout le reste. Dessin sauvage, organique, irrégulier : comment ne pas penser ensuite au piano sauvage, au palais de Barthélémy qui pousse tout seul, aux motifs, tatouages et décorations anarchiques ornant peaux, pelages, murs, toits, sols, gaz et liquides de toutes sortes… ?

En fait, ce n'est pas seulement un décor que Fred conçoit mais tout l'appareillage scénique qui vient avec. Mais là où Herriman, par exemple, changeait pour ainsi dire de décor à chaque case, Fred leur fait plutôt subir une transformation plus graduelle, qui participe ainsi pleinement à la narration. Surtout, Fred s'intéresse aux coulisses et à l'envers du décor. Ainsi dans *L'Île des brigadiers* et ses éléments de décor à un seul côté, souvenir du Guignol. On se promènera aussi dans les coulisses du *Chat à neuf queues* : ici, l'envers du décor arrive sans crier gare, comme s'il était appelé à la rescousse pour remplir un coin de page. Dans le *Corbac aux baskets*, l'envers du décor a même « *besoin de réfection* » (p.40). Ce avec quoi Fred joue, c'est cette notion comme quoi le dessin a une limite, un rebord, une frontière (un cadre…) et qu'il n'est donc pas une fenêtre sur un monde infini. Ses personnages franchissent malgré tout ces frontières et considèrent la mise en page – leur propre monde – avec distance. Chez Fred, l'univers est un objet de dessin comme un autre.

Le dessin de Fred est une source d'émerveillement constant : on ne s'étonnera pas qu'il plaise autant aux jeunes lecteurs. Toujours disposé à briser l'homogénéité de son graphisme, il évite les redites, varie les plans, invente des effets inédits, use de collages : il intègre des gravures qui serviront d'extravagants décors à telle scène, tel passage, décors dont Fred se fera un bonheur de dessiner la suite. Apport exotique – et un peu caustique – qui ne fait que continuer à souligner l'aspect résolument factice de ce qui est représenté. Avec le collage, ce sont deux constantes frediennes qui sont clairement illustrées : d'abord, que tout peut donner lieu à un récit, y compris une citation graphique. Ensuite, que Fred ne cherche pas à nous faire avaler la vérité de ce qu'il nous montre : c'est bien nous qui sommes captivés et qui ne demandons qu'à croire.

| Extrait de *Philémon, Simbabbad de Batbad* © 1974 Dargaud |

Voyons comment se déroule habituellement une aventure de Philémon : le protagoniste est dans le monde « normal », et les choses ressemblent plus ou moins à celles que nous connaissons (mais voyez ces étonnants arbres chauves et tordus). Puis, Philémon est précipité dans le monde imaginaire des lettres des mots « océan

IMAGERIE PELLERIN 1983

FRED PLANCHE N°14

| Extrait de *Magique lanterne magique* © 1983 Imageries Pellerin et Fred |

Atlantique » (idée en elle-même subordonnée à une conception plane du monde). Et c'est alors à quelle image fera la plus formidable impression, bien plus que de l'orchestration diégétique ou de la psychologie des personnages : les intrigues se résument d'ailleurs toutes plus ou moins à : un protagoniste passe d'une scène à une autre au gré d'événements n'ayant qu'un vague lien causal entre eux. Ce qui capte notre attention, c'est le contenu et l'enchaînement de ces scènes, qui se conjuguent entre elles de manière essentiellement graphique, incarnant les éléments maîtres du récit. Le dessin est source de jouissance par son effervescence même, son déploiement d'effets ne répondant apparemment à aucun système conscient de la part de l'auteur. Fred est un dessinateur spectaculaire.

Que la structure d'une aventure de Philémon soit analogue à celle d'un rêve est une façon assez juste de voir les choses. Mais les rêves frediens (attention aux lapsus) sont bien éveillés et ils relèvent d'abord d'une forme de performance physique. Le dessin de Fred – comme ceux de Chaval et de Gébé – c'est essentiellement la trace du mouvement naturel de la main humaine. Aussi, parler de rêve chez Fred, et par conséquent parler de psychologie, est presque déplacé : ici, le rêve se passe dans la matérialité du corps, il est analogue au rêve du pianiste ou du danseur. Le Manu-Manu est une main qui se rêve elle-même.

Est-ce à dire que chez Fred, le dessin précède vraiment tout le reste ? Ce serait être par trop puriste. Fred a bien écrit des scénarios (pour Alexis, surtout) et même son œuvre d'auteur complet commence par un travail de scénarisation. Malgré tout, le dessin, dans ce qu'il a de plus « dessiné » (on dit bien « la littérarité de la littérature »), est bien une sorte de point focal chez cet auteur, c'est la fonction transformatrice par laquelle passent les idées, les impulsions et, on peut le supposer, une bonne part d'inconscient (jusqu'à quel point ne peut-on pas associer le travail de Fred à une forme d'écriture automatique ? Comme quoi l'angle psychologique n'est pas complètement déplacé non plus). Il ressort de cette opération, je l'ai dit, toute une manière d'organiser la page, d'orchestrer les récits, unique à l'auteur.

Parler de Fred, c'est donc à la fois parler de toute une façon de dessiner, affinité partagée au plus près par les collègues et précurseurs déjà cités, mais c'est aussi parler d'un créateur au trait reconnaissable entre tous, dont la pratique ne s'articule pas en un « système » mais qui suit quelque chose de plus profond et qui n'appartient qu'à lui : quelque chose comme un sillon. Aussi bien dire un labour. Voilà en tout cas la passerelle qui nous permet de revenir – brusquement, comme il se doit – dans le monde réel, mais dès lors, habités du tendre souvenir, le temps d'un songe propice, d'un étrange jardin florissant et mélancolique. ■

réédition

Fred

Les cinq planches de *Tarsinge l'homme Zan* que nous exhumons sont les premières d'une série de seize publiées irrégulièrement par Fred dans les n°4 à 11 d'*Hara Kiri*, entre janvier et septembre 1961. Il s'agit de la première incursion de Fred dans la bande dessinée à suivre. Ces pages présentent le début d'une saga loufoque dans laquelle Tarsinge, apprenant qu'il est le vrai roi d'Angleterre, va se battre contre l'homme-tigre et, capturé par un chasseur, finir au zoo de Vincennes… Nous remercions vivement Fred de son aimable autorisation à reproduire ces pages.

SOUDAIN, UNE PISTE SE PRÉSENTE À SON ŒIL EXERCÉ.
CHAQUE HOMME-ZAN A DANS SON CŒUR UN CHASSEUR QUI SOMMEILLE...
SENTANT L'AILE DE LA VICTOIRE LE FRÔLER, TARSINGE SE PRÉCIPITE...
... ET D'UN MOUVEMENT PRESTE ET SÛR, IL LANCE SON ARME DROIT AU BUT!...
...LA LOI DE LA JUNGLE, UNE FOIS DE PLUS, FAVORISE LE PLUS FORT.
MA TABLETTE.....!!
FRED
À SUIVRE-
MIAM, MIAM, Y'A BON CHOCOLAT...
MAIS, DANS L'OMBRE, UN TERRIBLE DANGER MENACE L'HOMME-ZAN...

TARSINGE
l'homme
ZAN
DANS LA FORÊT VIERGE OPPRESSANTE ET SANS FIN...
UN HOMME CHEMINE.
DEPUIS DES JOURS ET DES JOURS, MALGRÉ LES FATIGUES ET LES DANGERS, IL CHEMINE.
CONTRE CONTRE
EN FIN, IL TOUCHE AU BUT.
Y'A BON
BLANC
TARSINGE CITY.
MONSIEUR TARSINGE, S'IL VOUS PLAÎT?..
NON MERCI
LIBEREZ BAUDOIN
C'EST CELUI-LA !
MERCI, VOUS ÊTES BIEN AIMABLE.
FREP
SUITE

MONSIEUR TARSINGE ?
SI C'EST POUR UNE QUÊTE, J'AI DÉJÀ DONNÉ.
C'EST POUR UNE AFFAIRE VOUS CONCERNANT, AIE!... PERSONNELLEMENT.
AH BON. ALORS, SUIVEZ-MOI.
JE ME PRÉSENTE : J.W. DOBBLE-BUBBLE, GRAND CHAMBELLAN DE LA COUR D'ANGLETERRE.
VOICI CE QUI M'AMÈNE : APRÈS DE LONGUES ET PÉNIBLES RECHERCHES...
JE SUIS PARVENU À LA CERTITUDE QUE L'ACTUELLE REINE D'ANGLETERRE FUT VICTIME, À LA MATERNITÉ POPULAIRE OÙ ELLE VINT AU MONDE, ...
... D'UNE NÉGLIGENCE : UNE INFIRMIÈRE S'ÉTAIT TROMPÉE DE BOCAL. BREF, ÉLISABETH II N'EST PAS LA VÉRITABLE REINE...
... QUANT AU BÉBÉ ÉCHANGÉ, MES RECHERCHES...

... L'ONT PROUVÉ IRRÉFUTABLEMENT ...
BAOUM
... IL N'EST AUTRE QUE ...
... VOUS-MÊME.
PERMETTEZ-MOI, SIRE DE PRÉSENTER À VOTRE MAJESTÉ L'HUMBLE HOMMAGE DE SON...
... FIDÈLE SUJET.

MAIS DE TERRIBLES ÉVÉNEMENTS SE PRÉPARENT. LA JUNGLE BOUGE. LE SOUVERAIN LÉGITIME DE L'ANGLETERRE POURRA-T-IL REJOINDRE SON ROYAUME?...
FRED
DU MISSIONNAIRE TOUS LES DIMANCHES
HAUT FRAGILE BAS
NON H deM.
TARSINGE GO HOME
NON A LA VIGNETTE
VOTEZ
A SUIVRE

Bibliographie sélective de Fred

Philémon
15 tomes parus de 1972 à 1987 chez Dargaud.

Le Fond de l'air est frais
Paris, Dargaud, 1973.

Le Petit cirque
Paris, Dargaud, 1973, Rééd. 1988.

Hum
Paris, Dargaud, 1974.

Timoléon :
ils voyagent dans le temps pour de l'argent
scénario de Fred et dessins d'Alexis :
3 tomes, chez Dargaud de 1974 à 1975.
Rééd. Vents d'ouest, 1992.

Ça va, ça vient
Paris, Dargaud, 1977.

Y' a plus d' saison
Paris, Dargaud, 1978.

Le Manu Manu et autres histoires naturelles et sociales
Paris, Dargaud, 1979.

Magic Palace hôtel
Autoédition. 1980.

Cythère l'apprentie sorcière
G.P., 1980.

Parade
Paris, Dargaud, 1982.

Manège
préfacé par Gébé
Paris, Futuropolis, 1983.

La Magique lanterne magique
Épinal, Imagerie d'Épinal Pellerin, 1983.

Le Journal de Jules Renard lu par Fred
adapté de Jules Renard
Paris, Flammarion, 1988.

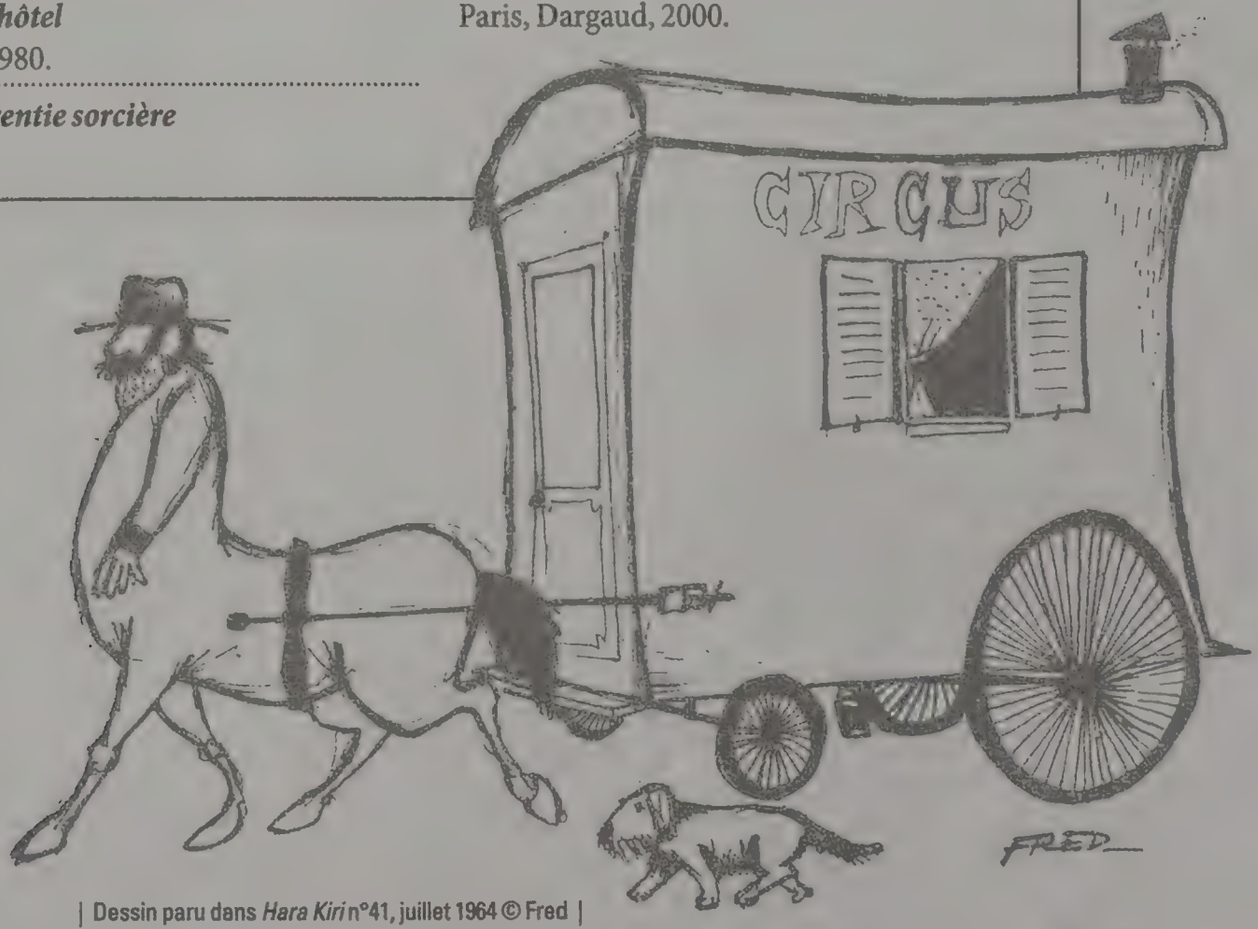
L'Histoire du Corbac aux baskets
Paris, Dargaud, 1993.

L'Histoire du conteur électrique
Paris, Dargaud, 1995.

Le Noir, la couleur et lavis
Paris, Dargaud, 1997.

L'Histoire de la dernière image
Paris, Dargaud, 1999.

Fredissimo : Le Meilleur de Fred (...ou presque) *: L'Album du millénaire*
Paris, Dargaud, 2000.



| Dessin paru dans *Hara Kiri* n°41, juillet 1964 © Fred |

Fred

Philémon, L'enfer des épouvantails [planche 21]

1983 | 44 x 35,2 cm | mine de plomb, encre de chine et collage sur papier | inv. 95.18.2

Pierre Fresnault-Deruelle

Nous sommes au royaume des Épouvantails. Barthélémy, enfermé dans une case, est menacé de périr sur le bûcher. Dans ce monde, en effet, une victime doit être sacrifiée chaque jour. Rencontrant un tigre de papier (roulé) désirant précisément s'autodétruire, Philémon voit le parti qu'il peut tirer de la situation…

D'emblée s'est offerte à nous cette caractéristique de l'auteur qui veut que celui-ci passe son temps à jouer des interférences entre images verbales et images visuelles. Ainsi, est-il question d'un « tigre de papier » (expression qui sert à dénigrer politiquement son adversaire) et d'une effigie qu'il s'agit de brûler (« brûler quelqu'un en effigie »).

Fred n'est pas le seul, certes, à user de cette sorte de rhétorique. Magritte, Topor, Man Ray, Christian Zeimert, etc. sont connus pour faire de même. Mais, parce qu'il est *cartoonist*, Fred se distingue de ces artistes en ceci qu'il a matériellement toute latitude pour filer la métaphore. On pourrait même dire que le père de Philémon invente ses histoires pour le seul plaisir de nourrir graphiquement sa chimère.

Cette transposition du registre de la langue à celui de la figure (qu'on trouve également chez McCay, Uderzo ou Marc-Antoine Mathieu), s'accompagne ici d'un substrat historico-mythologique qui a fonction de prétexte. Ce substrat est celui que nous fournissent, d'une part, les témoignages concernant la religion des Aztèques, d'autre part, la Fable grecque. Pour ce qui relève de ce dernier point, le monde souterrain des Épouvantails rappelle l'Hadès où vont errer Ulysse et Orphée. La référence méso-américaine, quant à elle, s'impose avec le bûcher, où doit brûler Barthélémy, qui ressemble à ces autels qu'on appelait *teocali*.

Ce monde des Épouvantails, aussi « léger » qu'est lourd le fond de terreur (surmontée) sur lequel flottent les choses, à l'accent du merveilleux un rien désabusé qu'on connaît depuis *Le Petit Cirque*. Précisons : si tout peut arriver chez notre auteur, c'est parce son boniment à la vertu du *fiat* des dieux (sortis, ou non, de la *machina*). On notera à ce sujet qu'au premier plan du second *strip*, l'homme en haut de forme n'est autre qu'un Monsieur Loyal présidant à la manœuvre. La fausseté assumée des rôles est gage de vérité.

Avant-dernière image : bien que prisonnier de sa case, le puisatier se trouve de plain-pied avec le tigre de papier (déroulé) qui, par ailleurs, ne se satisfait pas de « faire tapisserie ». Furieux de voir la situation lui échapper le prêtre menace le fauve (« Arrière ou je te brûle ») dont la réplique (« Ça tombe bien, je suis là pour ça ») déstabilise le sacrificateur. Coup double : à l'aubaine dont se saisit le tigre (il s'agit de « partir » en fumée), s'ajoute, pour Fred, l'occasion de terminer sa planche sur la plus belle des chutes. ■

- PHILÉMON — L'ENFER DES ÉPOUVANTAILS —

Joost Swarte

Torn Together

1985 | 37,9 x 38,8 | encre de chine et gouache sur papier | inv. 2006.29.5.1

Jacques Samson

Cette planche de Joost Swarte est parue à New York en 1985, dans le numéro 7 de *Raw*, le légendaire magazine d'Art Spiegelman et Françoise Mouly. Elle faisait partie d'une livraison spéciale intitulée « *The Torn-Again Graphix Mag* », dont la couverture de chaque exemplaire présentait la particularité d'avoir été déchirée à la main par les éditeurs, dans le coin supérieur droit. Pour faire bonne mesure, ces derniers avaient cependant pris soin de *scotcher* au sommaire de chaque numéro le fragment déchiré d'un autre exemplaire de la même livraison. Comme la planche de Swarte prenait place sur la seconde page du numéro, imprimée au verso de la couverture, elle est donc la seule à avoir subi cet outrage, mais dans le coin opposé.

À l'évidence, cette planche obéit à une contrainte thématique imposée de l'extérieur (« Torn-Again ») qu'elle interprète à la manière et selon l'humour particulier de son auteur (« Torn Together »). La création sous contrainte – explicite ou implicite, intérieure ou extérieure, limitée ou généralisée, etc. – ouvre d'énormes possibilités, parce que justement elle « force » l'imagination à outrepasser ses limites habituelles. On y reconnaît bien le style de l'auteur mais en lui découvrant aussi quelque chose d'inédit. Voyons comment cette contrainte a pu jouer ici.

La bande dessinée offre une redoutable machine à métamorphoses. Nombreux sont les auteurs – et les théoriciens – qui ont compris cette caractéristique essentielle de son dispositif formel. Dans la planche qui nous intéresse, Swarte en propose une fascinante démonstration à travers l'engendrement d'un gag pour le moins déconcertant. On sent bien ici que ce sont précisément ces propriétés génératrices de la bande dessinée qui permettent à son récit, depuis un déchirement initial (concret), de provoquer par enchaînements et degrés successifs une inflation de déchirures (fictives). D'autant que son titre – calque évident de « Born Together » – évoque une consubstantialité de l'être de papier et de l'être fantasmé ; les personnages subissant l'épreuve de leur matérialité, ils peuvent se déchirer *comme du papier*. On peut du reste se demander si le malaise afférent à cette histoire n'est pas le tribut à payer pour avoir imprudemment mis en branle l'effet mutationnel de la bande dessinée ? Il n'est pas rare que les séquences à transformations renferment de tels retentissements dysphoriques – pour ne pas dire tératologiques. Pensons, par exemple, à *Little Nemo in Slumberland* ou aux *Cauchemars de l'amateur de fondue au chester* de Winsor McCay, un illustre inventeur du genre.

Cette piquante facétie de Swarte montre bien comment la création est affaire de répercussion(s) ; du papier déchiré de la première case – elle-même en pièces – à la poignée de main refusée de la dernière, cela fait beaucoup de mains mal intentionnées. Une même « folie » a, semble-t-il, contaminé l'auteur de cette planche (et ses éditeurs) *comme* ses personnages… ■

EEN WONDER DAT JE NERGENS WORDT AANGENOMEN, JE HEBT GEEN AANLEG VOOR ORDE. RUIM DIE TROEP EENS OP... KIJK ZO.
SJG
WEL ALLE... EERST MOET JE ME VERNEDEREN EN DAN VERSCHEUR JE MIJN DIPLOMA,
M'N ENIGE HOUVAST!
MAAR HOE IS DIT NU TOCH MOGELIJK?
IK PAKTE JE JAS NIET HARDER VAST DAN ZO.
!
WAT KRIJGEN WE NU? TERUG ERMEE!
KIJK NOU... DE WORTELS ZIJN NOG VOCHTIG. MET 'N BEETJE GELUK STAAT HIJ OVER EEN HALF JAAR IN BLOEI.
C R S J L
ZEG IS 'T ZO NIET GENOEG GEWEEST?
WAT ZEG JE?
OF HET ZO NIET WELLETJES IS!
O.K. GEEF ME 'N HAND.
GRAAG.
ONBELEEFDE VLERK. DIT ZIJN GEEN MANIEREN. JE GEEFT IEMAND GEEN LINKERHAND!
oost
Oost
west

Christophe
(Georges Collomb, dit)
Ko-Cli-Kho

années 1890 | 48 x 31,5 cm | mine de plomb et encre de chine sur papier et carton | inv. 002.1.25.1

Ambroise Lassalle & Camille Filliot

Si le pseudonyme de Christophe (de son vrai nom Georges Colomb, 1856-1945) reste invariablement associé aux personnages de *La Famille Fenouillard*, du *Sapeur Camember* et du *Savant Cosinus*, ses créations sont loin de se limiter à ces séries les plus fameuses. La planche présentée ici a été dessinée dans les années 1890, au moment où les aventures feuilletonesques de la *Famille Fenouillard* remportent un vif succès dans le *Petit Français illustré*. Elle témoigne de la collaboration de l'auteur avec la maison d'édition Albert Quantin, dans le cadre de la collection d'histoires en images intitulée l'*Imagerie artistique*[1]. Sous un titre en forme de jeu de mots, *Ko-Cli-Kho*, cette historiette est consacrée au sort du mandarin éponyme et de son disciple Ko-Ka-Lane. Elle a comme toile de fond la guerre franco-chinoise qui éclate, en 1881, en raison de la tentative de prise de contrôle du Tonkin par la France. Si un brin d'humour subsiste dans le jeu sur les patronymes, cette planche témoigne de la part faite dans l'*Imagerie artistique* à l'évocation des faits d'armes, souvent prétexte à la diffusion d'un message patriotique, sinon belliqueux.

Mais ce qui fait toute la qualité et l'originalité de cette page, c'est avant tout le jeu de correspondances et de mise en abyme que Christophe y a mis en œuvre. Occupant quasiment la moitié de la planche, les deux premières vignettes mettent en scène le travail du secrétaire de Ko-Cli-Kho, chargé de retranscrire les hauts faits de son maître sur une page monumentale où texte et images se combinent adroitement. Dès la deuxième case, le secrétaire est interrompu par des soldats français dont l'intervention même vient contredire le récit des victoires de Ko-Cli-Kho et dénoncer son caractère mensonger. On a donc ici une véritable page dans la page, une histoire en cours de création dont la portée réflexive renvoie la planche à son double langage, verbal et iconique.

On notera les détails que Christophe a inclus dans l'image : sur le point de conclure son récit, le secrétaire est interrompu dans la rédaction de son dernier mot, laissant une grosse tâche d'encre noire à côté du mot, alors qu'un soldat lui tire sa longue natte et que les pieds en amorce des autres personnages signalent leur fuite. Tous ces détails donnent à cette image un aspect instantané. Ayant pris la plume du secrétaire, le soldat français se permet également d'inscrire, dans un style qui contraste violemment avec l'écriture fleurie et épique du Chinois : « Cause toujours, mon vieux, tu m'instruis ». Ce jeu sur les ruptures de ton illustre le soin particulier que porte Christophe à la dimension littéraire de ses créations.

On retrouve ici un des ressorts habituels de son humour : le décalage entre les informations transmises par le texte et celles transmises par l'image. Doublement mis en œuvre, le contrepoint s'exerce alors entre l'euphémisme de la légende et la brutalité des faits dessinés ainsi que dans la violente négation du récit glorieux du secrétaire. La moitié inférieure de la page, qui vient clore le récit, présente une composition plus traditionnelle, suivant les pas de Ko-Cli-Kho dans sa fuite, jusqu'à sa triste fin. ■

1 | Le Musée a acquis en 2002 un fonds exceptionnel de dessins et documents originaux de cette collection d'images populaires publiée à partir de 1886. Cette planche en est issue.

Ko-Cli-Kho —

Ko-Cli-Kho, le brave des braves, s'avança seul contre tous, et, levant son sabre, il fendit jusques à la ceinture le général France, partagé par la terreur. —
Affolés, les lâches de l'occident, s'enfuirent avec la rapidité d'un vol de grues, pour ne plus revenir
Dumonet
Christophe

Dupuy et Berberian

« Je me considère comme un empirique total » 74
entretien avec Charles Berberian par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

« Je suis un artiste bricoleur » 86
entretien avec Philippe Dupuy par Benoît Mouchart et Jean-Pierre Mercier

Monsieur Jean, la concierge et le SDF 98
Évariste Blanchet

Les parents du héros 108
Clément Lemoine

Portrait de l'artiste en jeune fille : les metamorphoses d'Henriette 114
Nicolas Rouvière

Journal de bord à quatre mains 118
Jacques Samson

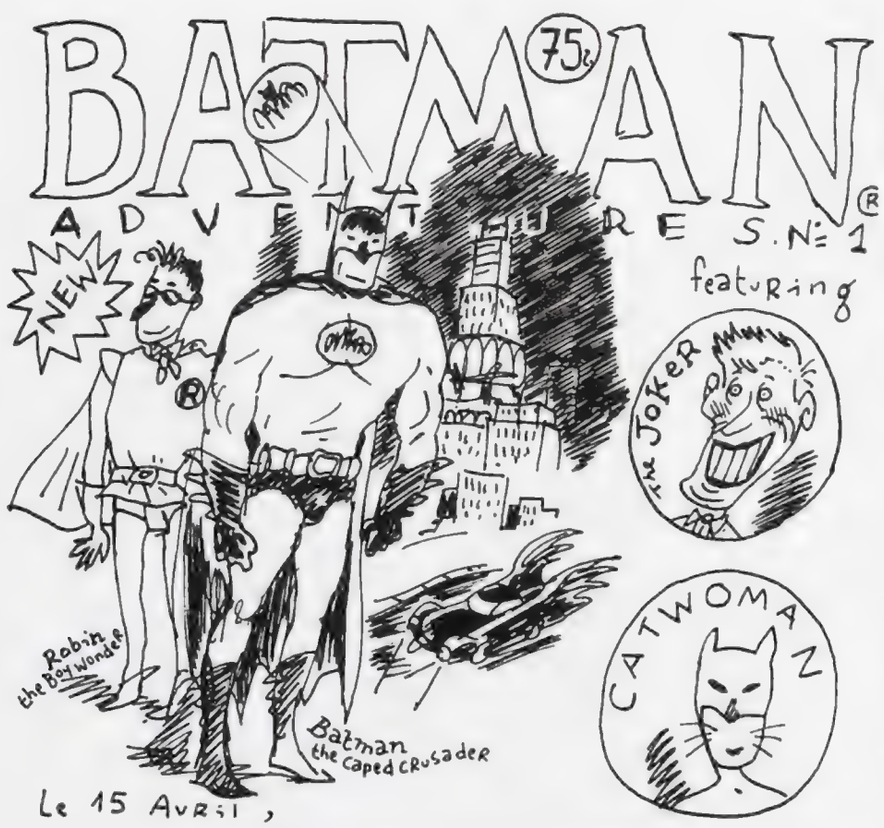
L'humour et la quotidienneté caractérisent l'univers de Philippe Dupuy et Charles Berberian, récompensés en janvier 2008 par le Grand prix de la ville d'Angoulême. À l'heure où ils se lancent ponctuellement dans des aventures solitaires, il nous a semblé intéressant d'interroger séparément les membres de ce duo au fonctionnement atypique, et de soumettre à la réflexion vingt-cinq ans d'une production multiforme dont la légèreté revendiquée, qui n'empêche pas la causticité voire la gravité, est une forme supérieure de l'élégance. ■

« Je me considère comme un empirique total »

entretien avec Charles Berberian

Pourriez-vous parler de vos premiers contacts avec la bande dessinée ?

J'ai commencé à lire de la bande dessinée avec Batman et Superman, et Batman a été pour moi un choc graphique plus important que Superman. Je parle du Batman du milieu des années 60. Je crois qu'un de mes encreurs préférés est Charles Paris. Il y a un côté binaire dans le dessin des comics. Je compare ça aux trois accords du rock. Ça y va direct. Idem pour les



| Extrait du *Journal d'un album* © 1994 L'Association |

couleurs, « tamisées » par les grosses trames de l'impression. Ce sont des chocs graphiques diffus, parce que je ne savais pas qui était le dessinateur. C'est ce que j'ai lu jusqu'à ce que je découvre Astérix, soit à peu près à l'âge de dix ans.

Vous ne mentionnez pas spontanément Hergé.

J'ai découvert Hergé plus tard. Tintin, c'était la collection d'albums de mon frère, qui a six ans de plus que moi. Mes livres à moi, ce sont les comics américains puis Lucky Luke, Astérix. Bien sûr, il y a le choc de

| Extrait d'*Henriette, Un temps de chien* |
| © 1999 Les Humanoïdes Associés |

l'enfant lecteur, mais le plus important pour moi c'est le choc d'adolescent et là, quand je tombe sur Gotlib et Druillet, il se passe quelque chose de beaucoup plus violent que ce que j'ai connu auparavant. À la même époque, je découvre le film *Woodstock* et cette musique me donne une claque, m'éveille à un monde qui est d'autant plus insoupçonné à l'époque que je ne vis pas dedans. Je suis en Irak puis au Liban. Quand je découvre *Délirius* et la *Rubrique-à-brac*, je suis confronté à une manière de penser qui n'existe absolument pas dans mon entourage et dans la société dans laquelle je vis, et qui me dit « *il y a une manière différente d'appréhender le monde* ». Je me souviens encore des figures escheriennes dans *Délirius*. Je comprends alors la puissance de ce qui semble logique mais est illogique, ou le contraire. C'est d'un seul coup l'intrusion de la poésie et du surréalisme, mais au sens premier, par le graphisme. Et la puissance du dessin, par conséquent. Dans *La Rubrique-à-brac*, je découvre l'humour absurde, en contraste avec le dessin cartésien, orthogonal de Gotlib.

À cette époque, vous dessinez ?
Je copie Franquin de manière éhontée, je fais des bandes avec Gaston comme héros. Il s'agit de montrer que je suis aussi talentueux que Franquin [*Rires*].

Gaston *à Beyrouth ?*
Non, je prolonge l'univers de Gaston dans son bureau. Je dessinerai des choses qui auront à voir avec Beyrouth au début de la guerre civile. De manière un peu gotlibienne d'ailleurs, des interviews de ministres.... Je fais ça en 1974, mon style est composite parce que je suis traversé d'influences multiples : Lauzier... *Pilote* est introuvable mais tous les albums Dargaud sont distribués. Et cette même année 74, je fais un voyage à Paris où j'achète Corto Maltese, et je reviens avec quelques numéros de *L'Écho des Savanes*, un numéro de *Charlie Mensuel*, un ou deux albums de Lauzier... Pour l'adolescent en plein bourgeonnement que je suis, ça fait un cocktail incroyable [*rires*]. Je reviens aussi avec deux disques dont *There Goes Rhymin'* de Paul Simon, qui est un album extrêmement important pour moi. Il démontre la puissance qu'il y a à raconter sa vie, ses angoisses par la musique. Ça va avec ce que fait Gotlib. Et puis, il y a aussi Blueberry. Ah, Blueberry !... Je passe littéralement des heures et des heures à discuter avec un copain dessinateur du graphisme, de l'écriture du scénario et de la personnalité extrêmement complexe de Blueberry. Il a ce côté rebelle au cœur de l'ordre, qui refuse de tuer les Indiens, mais leur fait la guerre. Tout ça dans le contexte de la guerre civile libanaise qui démarre...

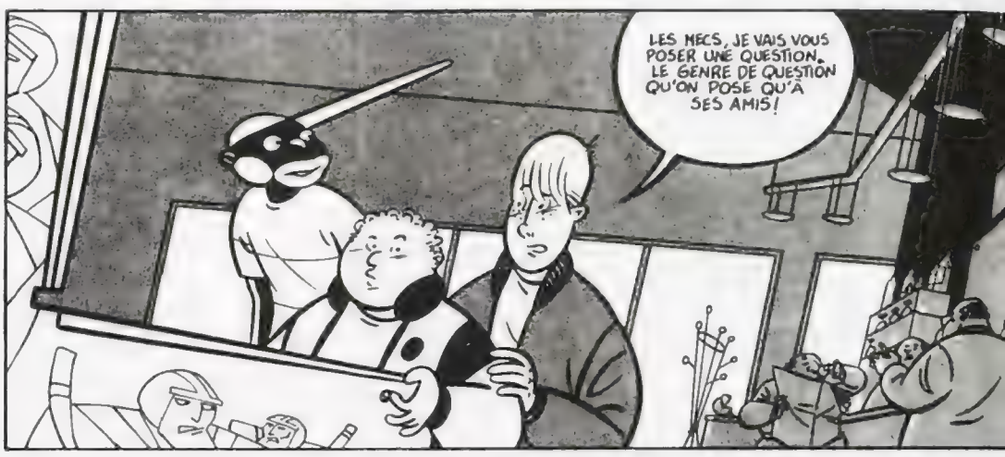
| Extrait de *Playlist* de Charles Berberian © 2004 Naïve |

À l'époque, je lis à peu près tout : je suis très fan de tout ce que font Greg et Hermann. Toutes les semaines, je me demande « *Quel est mon Bernard Prince préféré ? Allez, je crois que c'est* La Fournaise des damnés... » J'aime beaucoup les scénarios de Greg, que je trouve plus réussis que les séries télé de l'époque. Chez Greg, il y a plus de matière pour se nourrir. Les personnages sont plus riches. Je me mets à dessiner parce que je n'ai pas assez d'argent pour acheter tout ce qui sort, et il en sortait moins qu'aujourd'hui. Je suis comme le type qui voit un musicien sur scène adulé par le public et se dit « *Ça m'a l'air d'un bon boulot, je veux faire pareil !* ». J'ai également ramené de Paris des fanzines, des interviews d'auteurs et le livre de Numa Sadoul sur Gotlib. Je découvre le métier d'auteur de bande dessinée. Quand j'arrive à Paris en 1975, je vais lire et relire et relire encore le livre de Numa Sadoul sur Moebius. Je découvre les auteurs. Dans les bandes dessinées que j'avais lu enfant, on ne savait pas forcément qui était l'auteur. Et l'idée fait son chemin : c'est un bon travail, j'ai envie de faire ça. Mais je grandis dans un milieu où ce genre d'activité n'existe pas. C'est le milieu bourgeois libanais où l'on est plutôt médecin, avocat, homme d'affaires. Mon père s'occupe d'une entreprise d'import-export ; ma mère est femme au foyer, mais tous deux grands lecteurs. Mes parents sont des amateurs de musique et de littérature, mais pas de façon pesante. C'est le

| Extrait du *Journal d'un album* © 1994 L'Association |

plaisir avant tout. C'est une belle idée : il n'y a pas de hiérarchie. Quand j'ai amené des bandes dessinées à la maison, ça n'a pas été la guerre. Mes parents se sont mis à en lire aussi. Et donc, il n'y a jamais eu de conflit pour moi entre la bande dessinée et la littérature. J'ai toujours lu les deux.

Quel a été le rôle de votre frère Alain, qui est devenu cinéaste ?
Mon frère, qui a, je l'ai déjà dit, six ans de plus que moi, a été un passeur, pour les films, bien sûr, mais aussi pour la bande dessinée et la musique. J'écoute toujours les disques qu'il m'a fait découvrir à l'adolescence. Il en est effondré d'ailleurs, il se demande pourquoi. [*Rires*]. Il avait tous les albums de Tintin, il était abonné à la revue *Tintin*. Il a commencé assez tôt à faire des films en super 8. Ça m'a permis de voir quelqu'un en train de faire quelque chose et de l'aboutir. Il y avait un côté magique. [*Silence*] Il y avait tout de même des antécédents : mon grand-père paternel était peintre du dimanche. La maison de mes parents était (et est toujours) remplie de ses toiles. À force d'entendre « *C'est ton grand-père qui a fait tout ça* », j'en suis venu à me dire « *C'est quand même pas mal de faire ce genre de choses…* ».



| Extrait de *Graine de voyous* © 1987 Dupuy & Berberian et Audie/Fluide Glacial |

| Autoportrait, années 80 © Dupuy & Berberian |

Quand vous retrouvez-vous avec Philippe Dupuy ? Comment avez-vous décidé de lier vos destins d'auteurs de bande dessinée. S'est-il agi d'une décision à la Lennon-McCartney ou bien les choses se sont-elles faites au fil de l'eau ?
Nous nous sommes rencontrés en 1982-83. Les choses se sont faites petit à petit. La décision de travailler ensemble en dit long sur notre, ou devrais-je plutôt dire sur ma façon de fonctionner. Je me considère comme un empirique total. C'est comme ça que j'ai fonctionné avec Philippe. Au départ on s'est dit « *Oui, on n'a qu'à faire une bande dessinée ensemble.* » C'était peut-être même simplement une page. Il s'agissait de soumettre un projet à Jean-Luc Fromental pour *Métal Hurlant spécial Aventures*. Nous avons mis six mois à faire six pages et le résultat nous a plu, même s'il était loin d'être parfait. Il y avait aussi tous les à-côtés. Le fait que je prépare les grandes écoles d'art graphique, que je découvre le monde du dessin à côté de la bande dessinée, Ralph Steadman en particulier. C'est pareil pour Philippe qui est marqué par Tomi Ungerer. Nous hésitons à nous engager dans la bande dessinée. Nos premiers travaux professionnels sont des illustrations. Le fait de faire un projet de bande dessinée à deux, de façon appliquée, avec la rédaction d'un scénario, c'est bénéfique pour moi. Avant, je ne savais même pas comment s'écrivait un scénario, c'était de l'improvisation. Sur les six pages dont je parlais, je suis censé être le scénariste, mais très vite je me mets à dessiner et Philippe à intervenir sur l'histoire. Dans un premier temps, on se répartit les personnages, mais au bout de quelques pages ça ne marche déjà plus. Qu'est-ce qui nous pousse à travailler ensemble ?

| Extrait de *Le Journal d'Henriette* ©1988 Dupuy & Berberian et Audie/Fluide Glacial |

L'amitié ?

L'amitié, à cette époque, c'est d'avoir un projet ensemble, peut-être de faire de la bande dessinée, de monter un fanzine, d'aller ensemble à un festival de bande dessinée… Je partage tout ça avec d'autres également. On peut appeler ça une amitié fonctionnelle. Mes amitiés sont de même nature aujourd'hui, je suis ami avec Jean-Louis Gauthey avec qui je fais des livres ou avec Jean-Claude Denis avec qui je fais de la musique. Je ne suis pas du genre à avoir des amis avec qui on va aller dîner en ville ou passer un week-end en Sologne. Faire quelque chose ensemble, de la musique ou du dessin, c'est créer un réel terrain d'entente amicale. Et donc, l'amitié avec Philippe se construit au fur et à mesure, en même temps que notre collaboration et l'idée qu'on va travailler ensemble. Ça n'est pas évident de tout partager au début, alors on le fait à l'instinct.

Vos travaux personnels qui précèdent immédiatement la première planche de Dupuy et Berberian ressemblent à quoi ?

À du Ralph Steadman. Je publie des pages sur le football dans le fanzine *Band'à part*. Ça s'appelle *Goal* et j'utilise la brosse à dents pour faire des « crachouillis » comme Ralph Steadman. Mes bandes dessinées sont sans queue ni tête. J'en ai fait une avec des points et des hachures à la Robert Crumb, une autre qui mélangeait les codes graphiques à la Bazooka, sans être du Bazooka. J'avais mis des zigouigouis, des triangles…

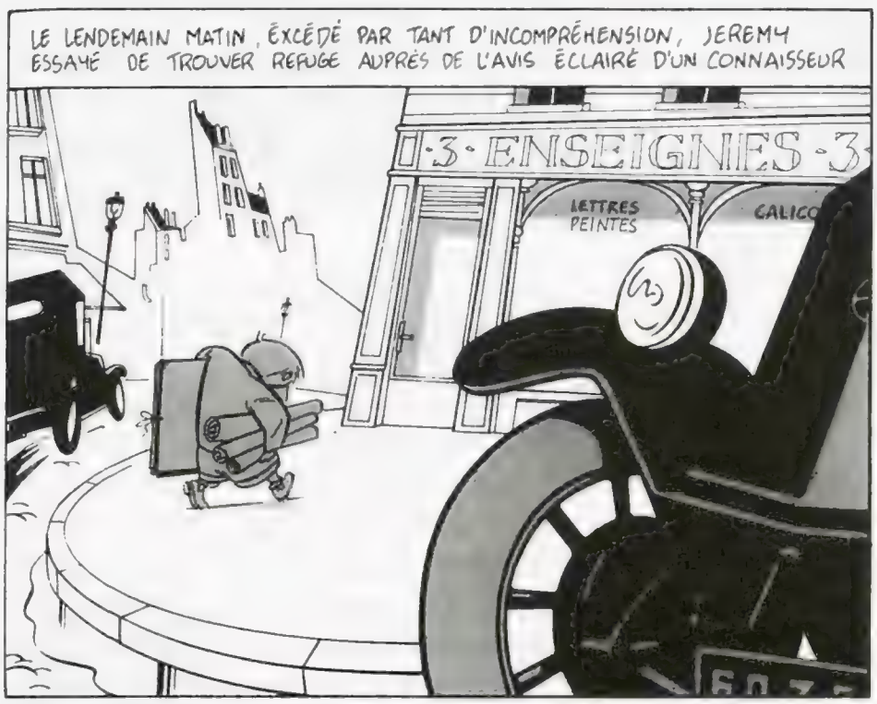
Vous fréquentez le monde des fanzines ?

Je vais dans les festivals, je croise O'Groj qui s'occupe de *Band'à part*, l'équipe de PLG traîne dans les parages. Philippe y participe déjà. Ce sont les seuls endroits où l'on peut espérer publier des pages. J'étais allé voir Vidal avec un projet qui ressemblait vaguement à du Crumb. Il avait regardé ça puis m'avait dit : « *Je ne vois pas où vous voulez en venir. Que voulez-vous raconter ?* » Je ne savais pas, je n'avais rien à raconter. Vidal a mis le doigt sur ce point très important : il ne s'agit pas de savoir COMMENT raconter une histoire, mais POURQUOI on la raconte. Je n'ai pas tout de suite compris qu'il fallait répondre à cette question. Il y a différentes manières d'y répondre. Par exemple, pourquoi raconter les aventures de Basile, Red et Gégé dans *Fluide Glacial* ? Réponse : parce qu'il faut être drôle, c'est un journal comique. Ensuite, et seulement ensuite on peut se poser la question : COMMENT être drôle. Ce qui a scellé notre collaboration avec Philippe, c'est la manière de répondre à ce genre de questions. Finalement, les codes graphiques ont moins d'importance que la manière dont on pose une question et dont on tente d'y répondre. Il se trouve que Philippe et moi avons des carences et des limites semblables, nous jouons donc sur le même terrain, on peut échanger des idées. Nous étions nombreux à jouer sur le même terrain graphique, à cette époque, mais très peu à avoir la même approche et la même manière d'y répondre. Je pense que l'apprentissage de *Fluide Glacial*, ça a d'abord été ça, qui nous a amené à Henriette. On savait qu'il fallait faire rire, mais ça ne nous suffisait plus. Il fallait qu'on trouve un personnage qui nous corresponde. Et je dis bien « nous ». Je trouve un dessin d'Henriette dans les cartons de Philippe, que nous allons retravailler pour le façonner à notre manière. Dans la planche initiale de Philippe, c'est un personnage dont il se moque et qui n'est pas clairement défini comme étant lui.

Ensemble, on va décider de se mettre du côté d'Henriette. Nous ne nous rendons pas compte que nous choisissons ce personnage parce qu'elle est nous, que c'est une manière de nous raconter, dans nos rapports avec nos parents. Ce rapport à la bande dessinée qui s'installe pour nous deux, nous le vivons encore une fois de façon complètement empirique. On ne se dit pas « *On va aller vers ce personnage parce que ça va nous permettre de faire un chef d'œuvre.* » Bien sûr, on a envie de faire un chef d'œuvre et que tout le monde se retourne sur notre passage en disant : « *Punaise, ces deux-là sont géniaux.* » Quand on publie notre premier livre …

… Le Petit peintre ?…

…Oui, tout le monde s'en fiche. [*Un temps*] Enfin, non, tout le monde ne s'en est pas fichu. Chaland, Avril ne s'en fichent pas, et ça compte pour nous. C'est une bonne école, la sortie de ce livre : le coup de poing arrive en même temps que le plaisir. L'objet est mal façonné, les couleurs changent au fil des pages, le distributeur fait faillite et l'éditeur met la clé sous la porte. Ça fait un bon baptême du feu ! [*Rires*]. Nous ne réagissons pas en disant : ce livre a été un échec, arrêtons notre collaboration. La question ne nous effleure même pas. Pareil pour *Graine de voyous* chez *Fluide Glacial*. Il s'en vend trois exemplaires et demi, on ne se dit pas qu'il ne faut plus travailler ensemble. Nous sommes contents de ce que nous faisons, c'est tout de même lamentable ! [*Rires*] Nous avons la conviction d'être sur la bonne route. *Petit peintre*, avec tous ses défauts, et je ne parle pas là des défauts de fabrication, je m'y reconnais complètement.



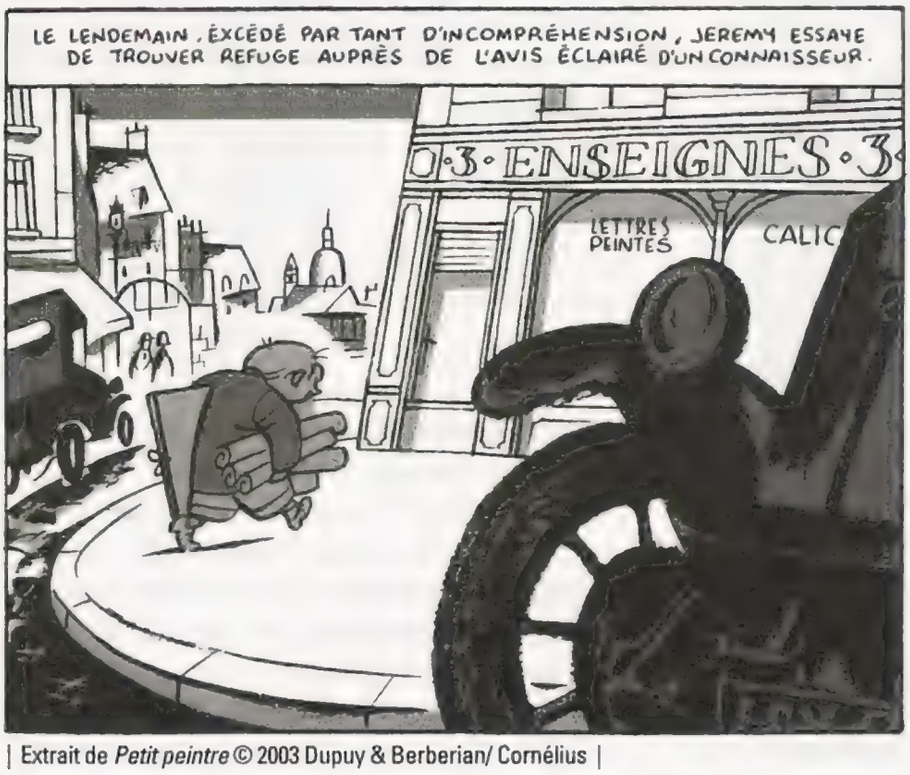
| Extrait de *Petit peintre* © 1985 Magic Strip |

Pourquoi l'avoir redessiné pour la réédition chez Cornélius en 2003 ?

Certaines pages ont disparu mais surtout nous avons collé de la trame mécanique sur les planches, qui s'est rétractée à plusieurs endroits. Le tirage original était mal imprimé, mais si nous l'avions scanné, ça n'aurait pas été satisfaisant. Au-delà, nous avons une fascination réelle pour les années 20, et je conçois périodiquement des rendez-vous avec cette période. C'est comme revenir à une source qui « nourrit » plus que toute autre. C'est l'époque de Desnos, Man Ray, Pascin, Delteil, Henri-Pierre Roché, tous ces gens fabuleux… redessiner *Petit peintre*, c'est se frotter à nouveau aux années 20 à travers la bande dessinée. Nous avions mal répondu à la question la première fois, pour l'édition originale. Là, nous faisions d'une pierre deux coups : faire revivre un livre que nous aimons et se donner un nouveau rendez-vous avec les années 20. J'ai été le premier à croire à cette idée. Jean-Louis [*Gauthey*] et Philippe ont essayé de me décourager. Comme je n'aime pas trop parler et que je préfère faire, j'ai proposé de dessiner trois/quatre pages et de juger du résultat. Je n'ai pas d'autre manière de fonctionner. Jean-Louis et Philippe ont été convaincus, on a donc fait le livre. L'exercice a été assez intéressant. Nous revenions sur nos traces, retournions là où notre main était allée à un moment. C'est une manière de voir ce qu'on a gagné, ce qu'on a perdu. J'ai pu voir où j'en étais. Chacun laisse une trace de son existence, qui n'est parfois pas palpable. Les dessinateurs ont la chance incroyable de laisser des traces qui sont des livres. C'est aussi extrêmement troublant. C'est autre chose que de regarder les dessins. Je ne le referai pas parce que c'est un exercice fatigant.

Vous vous étiez fixés des interdits ?

Non, nous avons décidé de retravailler ce qui méritait de l'être. Nous étions d'accord pour ne pas retoucher au découpage et au dialogue – on a peut-être changé une virgule. C'est un exercice par certains côtés désagréable parce que l'idée de mort et de vieillissement arrive tout de suite. Il arrive souvent qu'on regarde un livre déjà publié et qu'on se dise « *si je le refaisais, je le referais mieux* ». Là, nous le redessinions, et nous savions qu'il n'y aurait pas de troisième fois, que l'aventure s'arrêterait là quoi qu'il arrive. Je suis triste à chaque fois que sort un livre parce que, précisément, mon histoire avec ce livre précis s'arrêtera là quoi qu'il arrive. C'est excitant parce que je vais passer à autre chose, mais c'est aussi une page de mon livre à moi qui se referme. Nous étions jeunes quand nous avons fait *Petit peintre* la première fois, nous sommes moins jeunes la deuxième fois, nous serons morts pour la troisième ! [*Rires*]. Il y a la phase de rumination dans la création d'un livre, l'élaboration du scénario, ce moment que j'aime beaucoup personnellement. Quand on est jeune, il y a une insouciance, les choses se font sans y penser. La première version de *Petit peintre* s'est faite en un mois et demi, deux mois… Idem pour les trois premiers albums du *Journal d'Henriette*. Il fallait rendre les pages tous les mois, et nous les faisions sans savoir ce que nous étions en train de faire. Et pas mal de choses passaient, à notre insu. Ça me rappelle cette phrase, je ne sais plus de qui elle est, « *La vie, c'est ce qui arrive quand on est occupé à faire autre chose* ». J'aime beaucoup les trois premiers albums d'Henriette. Ils sont très importants. À l'époque, nous pensions répondre à une demande de Jacques Diament, le rédacteur en chef de *Fluide Glacial*, qui était « *Vendez et faites rire* ». Nous croyions répondre à la question, mais nous inventions un personnage qui nous correspondait complètement. Et comme nous le faisions ensemble, ça a scellé à la fois notre collaboration et notre amitié. En plus, nous découvrons ce truc fantastique : ne pas être en avant. Dans le cas d'Henriette, le résultat c'est que nos parents ne peuvent pas se douter que nous parlons d'eux. Il y a toujours ce moyen de dire « *Mais non, ce sont les parents de l'autre !* » [*Rires*] En aucun cas mes parents n'ont été monstrueux comme les parents d'Henriette ! Henriette illustre la paranoïa dans laquelle plongent tous les enfants par rapport à leurs parents et cette liberté que nous avons de nous raconter à travers une fille, dans un projet qui n'est emblématiquement ni le mien, ni celui de Philippe et qui fonctionne à merveille du coup comme paravent. Il y a une progression dans notre travail : Le Petit peintre est un enfant, Henriette une préadolescente, Monsieur Jean un adulte, et notre progression se poursuit avec *Le Journal d'un album* et plus récemment le *Hanté* de Philippe. C'est très organique. *Bienvenue à Boboland* nous permet aujourd'hui de sortir complètement de nous-mêmes et d'observer les autres. De nous raconter à travers les autres. Nous avions commencé à le faire dans les deux derniers volumes de *Monsieur Jean* qui vont plus vers les autres. Leur construction est carrément kaléidoscopique. Nous adorons les anecdotes, le côté polaroïd qu'on retrouve dans les films de Jacques Tati ou dans *Baisers volés* de François Truffaut.



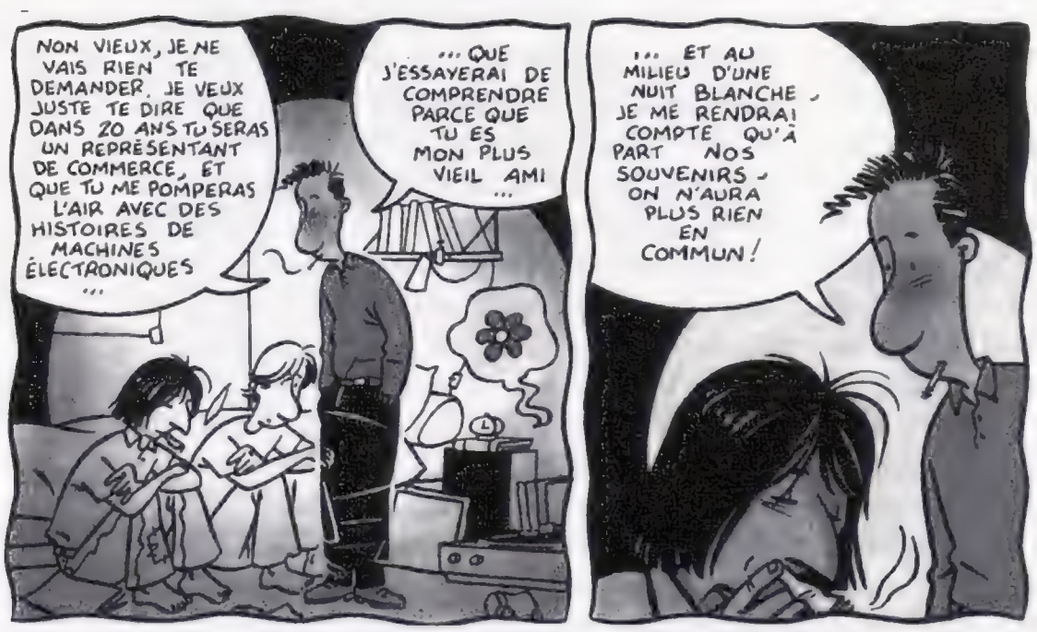
| Extrait de *Petit peintre* © 2003 Dupuy & Berberian/ Cornélius |

L'évolution tient peut-être également au fait que Bienvenue à Boboland *est dans l'ensemble plus cruel, moins empathique envers les personnages que la série des* Monsieur Jean…

Je n'en suis pas sûr. Dans les premiers épisodes de *Monsieur Jean*, Félix est un personnage antipathique. Il a évolué et on peut dire qu'il est devenu notre personnage préféré et le véritable héros de la série. Pour en revenir à *Bienvenue à Boboland*, nous avons de la sympathie pour quelques-uns des personnages : Marc, le père de famille, Jean-No. J'aime ce cheminement, dans un sens ou dans l'autre d'ailleurs. L'important, ça n'est pas le sujet. Des films, des romans sur des trentenaires qui refusent de s'impliquer, il y en a eu des tonnes. Tout est dans la manière, les ingrédients et la façon dont on les marie. *Monsieur Jean*, c'est le même schéma que *Modeste et Pompon* de Franquin, avec le même personnage de copain foireux qui dans les deux cas s'appelle Félix, d'ailleurs.

Extrait de *Bienvenue à Boboland*
© 2008 Dupuy & Berberian et Audie-Fluide Glacial

Il me semble que ce qui différencie la génération « post-1990 » et toutes les générations qui l'ont précédé, c'est que nous sommes les premiers à ne pas envisager la bande dessinée comme un métier. Nous avons été éduqués par les grands auteurs des générations précédentes, qui ont porté une vraie croix : ils travaillaient à la commande. Franquin a récupéré Spirou sans l'avoir demandé, les exemples de ce genre sont innombrables. Chacun de ces grands auteurs a été un cheval de Troie. Des auteurs comme Goscinny, Gotlib, Bretécher, Robert Crumb ont montré la puissance du médium, et tout le monde reconnaît la grandeur du travail accompli par Franquin, Peyo, Hugo Pratt… Tous ces grands auteurs ont amené dans la bande dessinée des choses qui n'étaient pas prévues. Nous n'avons pas eu à faire ce travail. Sur le coup, les éditeurs, à l'exception notable d'Yvan Delporte, ne se rendent pas compte de l'apport de ces grands noms. Tous les autres passent leur temps à essayer d'étouffer ce bouillonnement. En plus, tous ces auteurs ont écrit ce qui reste le vocabulaire « moderne » de la bande dessinée, l'utilisation de l'ellipse, l'absence de textes narratifs du genre « Et pendant ce temps non loin de là ».



Extrait de *Monsieur Jean, l'amour, la concierge* ©1991 Les Humanoïdes Associés

Peut-on revenir à la chronologie de votre carrière et évoquer un album très particulier, Klondike *?*

Il faut revenir un peu en arrière. À *Fluide*, nous sommes « torturés » par notre éditeur. Commercialement, Henriette ne marche pas du tout. Ce qui achève de l'irriter, c'est que nous remportons des prix. « *Vous avez des prix, mais ça ne se vend*

| Extrait de *Klondike* © 1989 Milan |

pas ! Les lecteurs s'en foutent, de vos prix !» À côté de ça, certaines personnes de son entourage adorent Henriette et le lui disent. Pour le dernier album paru, il remplace le magenta que nous avions choisi par une couleur fluo. On décide d'arrêter *Fluide* parce que, très important pour nous, nous avons perdu le lien avec le dessin, nous ne ressentons plus ce plaisir. Nous essayons des scénarios avec Thiriet, nous en sommes contents mais l'éditeur n'en veut pas. Nous nous tournons alors vers le projet de *Klondike*. D'abord parce que nous sommes lecteurs de Morris et Goscinny, nous adorons Lucky Luke. En plus, Stanilas est sur le point de faire Victor Levallois, Frank Le Gall dessine Théodore Poussin, Yves Chaland vient juste de publier *La Comète de Carthage* et les autres Freddy Lombard. Il y a peut-être moyen pour nous de faire de la grande aventure. Nous sommes titillés par ce genre de sujet, on se dit qu'on va le faire au moins une fois à fond. Tripp nous demande de participer à la collection dont il s'occupe chez Milan. Notre projet rappelle Jack London, que j'adore. Les côtés les plus intéressants de ce bouquin, ce sont toutes les scènes que nous développerons ensuite dans *Monsieur Jean* : le personnage qui ne veut pas épouser la fille, les enfants qui pleuvent... En faisant ce livre, ce sont les scènes qui nous plaisent le plus.

Entretemps, Dionnet fait un éditorial dans *Métal Hurlant*, où il dit en substance que les grands auteurs de l'aventure l'ont vécue avant de la raconter : Pratt a été partout dans le monde, Charlier a été pilote. Auteurs, arrêtez de rester le cul vissé sur vos chaises, ajoute-t-il, si vous voulez dessiner de l'aventure, faites comme Ceppi : voyagez et racontez ensuite vos voyages. Ou bien racontez ce que vous vivez, comme Margerin ou Tramber et Jano. Nous lisons ça et nous pensons qu'il a raison. En plus, toutes les séries d'aventures qui paraissent à droite et à gauche nous tombent des mains. L'aventure par procuration, c'est une supercherie totale. Et il y a le coup de téléphone d'Yves Chaland qui nous dit qu'il est consterné par *Klondike*, qu'il ne comprend pas, que ça ne nous ressemble pas, que nous avons mieux à faire. L'album en plus ne marche pas beaucoup, mais ça n'est pas un critère pour nous, puisque aucun de nos livres ne se vend ! [*Rires*] Le plus grave, c'est qu'on a du mal à offrir le livre, nous en avons honte. C'est un signe qui ne trompe pas. Entretemps, Petit-Roulet et Martiny publient *Macumba River* chez Dargaud. Nous adorons ce livre. Le même Petit-Roulet fera ensuite *Soirs de Paris* avec Avril. Götting publie *La Fille du modèle*, les premiers Luc Leroi de Jean-Claude Denis qui paraissent chez Casterman m'impressionnent, j'aime aussi beaucoup le Bernard Lermite de Martin Veyron. Martin Veyron et Jean-Claude Denis ont ce talent formidable de poser une situation en six cases et de la faire partir dans une direction imprévue. Voyant tout ça, nous nous disons qu'on va pouvoir continuer ce qu'on avait commencé avec Henriette, sauf qu'on va raconter l'histoire d'un garçon de notre âge. Frank Margerin et José-Louis Bocquet nous invitent alors à rejoindre le groupe de *Frank Margerin présente*. On retrouve Chaland, Serge Clerc et ça nous plaît vraiment, même si la compagnie de Goossens, Binet ou Edika dans *Fluide Glacial* nous plaisait également beaucoup.

Physiquement, Monsieur Jean vous ressemble un peu, non ?

On peut dire ça, même si le premier modèle était Jean-Claude Götting, affublé d'un gros nez. C'est Philippe qui le premier a dessiné le personnage pour le découpage du premier épisode. Il lui est venu comme ça, si mes souvenirs sont bons.

| Découpage d'une page d'*Henriette*, s. d., © Dupuy & Berberian |

Votre méthode de travail commune semble, pour reprendre un terme déjà employé, également très « organique. »

Ah oui, tout est interchangeable entre nous deux, le découpage, le crayonné, l'encrage… Il n'y a pas d'ordre défini dans notre façon de répartir de travail. Mais ce qui me paraît le plus important dans notre fonctionnement commun : c'est que quand nous avons décidé *Fluide*, ce qui était une décision lourde de conséquences, ça voulait dire fini le chèque à la fin du mois, ça n'a pas posé de problème. Nous avons pris la décision tous les deux, ça n'a pas été l'un qui essaie de convaincre l'autre. Ensuite seulement nous nous sommes demandés comment survivre. Nous avons décidé tous les deux de revenir à notre métier d'illustrateur et nous sommes allés voir des revues comme *Je Bouquine* et nous avons contacté un agent, Valérie Schermann.

| Extrait du *Journal d'un album* © 1994 L'Association |

Il arrive, sur un scénario, un dessin, que ça ne soit pas « tous les deux » ?
Bien sûr. Mais avec le temps, on sait bien que si l'un démarre au quart de tour sur une idée, c'est qu'elle est bonne. Sinon, il vaut mieux la travailler un peu.

L'accident est inclus dans votre fonctionnement.
Je dirais plutôt : l'excitation est incluse dans notre fonctionnement. Une histoire va nous demander du temps et de l'énergie. Il vaut mieux être motivé par elle plutôt que de la voir comme une montagne à gravir.

Un de vos livres au moins échappe à ce processus, c'est le Journal d'un album[1]. *Pouvez-vous nous en expliquer la genèse ? Auriez-vous pu vous séparer à ce moment ?*
Oui, sans doute, mais c'est là que l'amitié entre en ligne de compte. C'est une époque où, de mon côté, plusieurs questions se posent : « *Ai-je toujours envie de dessiner ?* » « *Ai-je toujours envie de faire de la bande dessinée ?* » « *Ai-je toujours envie de faire de la bande dessinée avec Philippe ?* » De son côté Philippe se pose sans doute les mêmes problèmes et, en plus, il traverse une crise personnelle. Le temps a passé, nous ne sommes plus des gamins, nous avons chacun une vie de famille. On ne peut plus fonctionner comme un groupe de rock en tournée. Avec le type d'histoires que nous nous sommes choisis, où nous sommes dans nos livres, nous ne pouvons pas tricher. Nos vies sont devenues très différentes – Philippe vit en banlieue, il ne voit plus personne. J'ai des amis qu'il ne connaît pas, il a des amis nouveaux que je ne comprends pas bien. Une distance se crée, qui se retrouve dans *Monsieur Jean*. Ça ne m'intéresse pas de discuter pendant des heures – je préfère faire des choses, c'est la seule chose que je comprends : si ça se fait, c'est que ça marche, sinon, ça ne marche pas et il vaut mieux arrêter. Je vois les histoires autobiographiques de Lewis Trondheim et Jean-Christophe Menu[2], je me dis que c'est le moment de se lancer dans l'autobiographie. C'est une manière pour chacun de répondre à ses problèmes et de tester si nous avons toujours quelque chose à échanger. Nous allons nous lancer dans un projet où chacun fait ses pages. Philippe entre à l'époque dans le discours « *Je ne sais plus faire, je ne suis plus bon à rien...* ». Je n'aime pas traîner les gens derrière moi. Je ne suis pas très généreux, je n'ai rien du bon Samaritain. Donc, sans entrer dans une logique de marche ou crève, je propose que nous dessinions chacun face à ses démons. De cette manière Philippe verra s'il fait ses pages oui ou non. Je lui dis de faire une bande dessinée qui traite de son rapport à la bande dessinée et de voir ce qui se passe. Même chose pour moi. Je me lance là-dedans le premier, Philippe est complètement bloqué. Faire de l'autobiographie, pour moi, c'est voir si la bande dessinée est vraiment notre moyen d'expression privilégié à l'époque, ou si je vais me lancer dans autre chose – je ne sais pas encore quoi. Je veux savoir quel est mon rapport à la bande dessinée, et donc à Philippe. Ce livre est une expérience empirique au vrai sens du terme. On se confronte au problème au moment même où il apparaît. Ce qui rend ce livre important à mes yeux, c'est qu'il montre, littéralement, la force du dessin et de la narration, puisqu'ils ont permis à Philippe d'affronter ses démons, expérience qu'il a renouvelée plus tard avec *Hanté* pendant que j'écrivais *Playlist*. Même si

1 | L'Association, 1994.
2 | *Approximativement* chez Cornélius et *Livret de Phamille* à L'Association.

c'est un livre qui parle de mort, ou de cicatrices, je n'ai pas le même rapport à l'autobiographie que Philippe. *Hanté* est important pour moi, parce qu'en plus d'être un livre qui me plaît beaucoup, il redéfinit notre manière de fonctionner. C'est encore un moyen de se réinventer. C'est l'une des constantes dans notre parcours, comment va-t-on se réinventer ?, de manière à toujours avoir le même plaisir à faire ce qu'on fait.

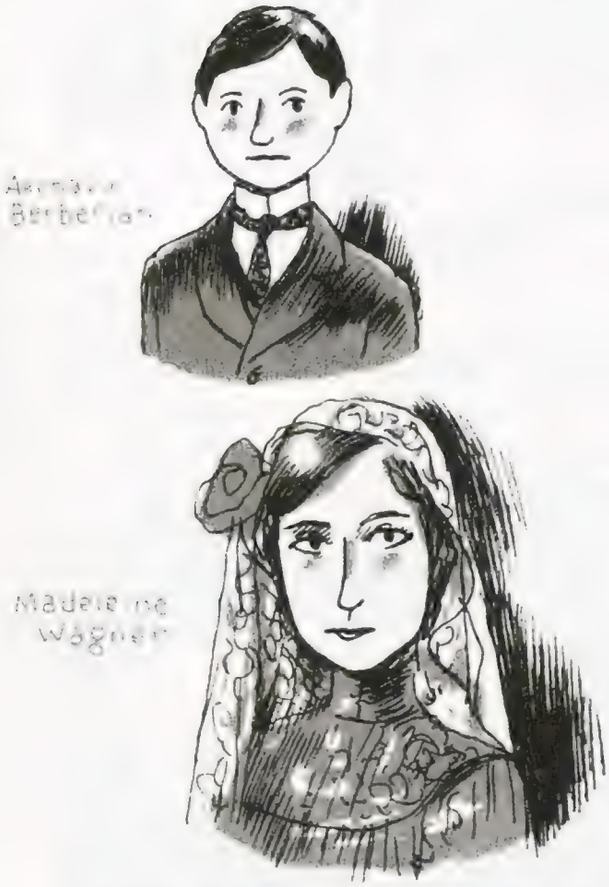
Comment voyez-vous le travail du dessin par rapport à la bande dessinée ?
Il y a deux choses distinctes : le dessin proprement dit et la narration qui se rejoignent dans la bande dessinée. Mon moyen d'expression c'est de raconter des histoires en les dessinant, non pas en faisant un film. ce n'est pas la chanson, même si j'écris des chansons et que j'aime beaucoup ça. Le dessin encore plus que la peinture repose sur un postulat incroyable : on dessine des contours, les lignes extérieures de quelque chose qui n'existe pas. C'est aussi fort que les mots, la poésie, la musique. Les traits existent, bien sûr mais on les ordonne d'une certaine manière. C'est fascinant. Le dessin est mon moyen pour comprendre le monde, l'articuler. C'est aussi une manière de m'accaparer les choses, le temps, les gens et le monde dans lequel je vis, de les ressentir.
Mais comment rendre les impressions, les sentiments ? La narration apporte quelque chose de plus. Je peux raconter et dessiner en même temps. Et en plus je le fais avec un autre, j'adore les collaborations. Je fais de la musique avec Jean-Claude Denis, de la bande dessinée avec Philippe, parce que l'échange m'intéresse au plus haut point, ce moment précis où l'on fait les choses. Comme je le disais, la vraie valeur du *Journal d'un album* est ce qui s'est passé pendant qu'on était en train de le faire. Le dessin pour moi aujourd'hui est une source de plaisir autant comme lecteur que comme praticien.

Comment accommode-t-on ce plaisir avec les travaux de commande ?
Notre réponse est dans l'introduction de *Tout l'Univers de Dupuy et Berberian…* Nous avons fait nôtres des sujets qui nous étaient au départ imposés. La bande dessinée nous a permis de construire et d'imposer un univers pour lequel on vient nous voir. Aujourd'hui quand on nous demande une affiche de cinéma, c'est en adéquation avec notre univers. Si Adamo nous a demandé de faire la pochette de son CD c'est qu'il avait vu *Les Carnets de Tanger* et nous avons répondu à sa demande exactement comme si nous-mêmes avions fait le disque.
Les affiches dans la ville, c'est plus délicat qu'un livre. Pour un livre, il faut aller dans une librairie, ouvrir le

Esquisses pour la pochette du CD *Zanzibar* de Salvatore Adamo © Dupuy et Berberian

livre et être confronté aux images. On ne demande pas à être confronté à une affiche quand on se balade dans le métro. Il y a une responsabilité à faire une image.

Il semble que l'urgence est plus grande de s'exprimer seul pour Philippe que pour vous…
Je fais passer beaucoup de choses à travers la musique. Les deux CD que j'ai faits avec Jean-Claude Denis sont un peu l'équivalent de *Hanté*. Et je n'ai pas de démons aussi violents que ceux de Philippe ou plutôt je les ai, mais je n'ai pas le rapport qu'il a lui avec ces démons-là. Ou qu'il avait, car il n'est pas tout le temps comme ça, heureusement. *Hanté* est un livre non dénué d'humour, qui m'a fait beaucoup rire. Mon projet solo, je l'ai commencé dans mes carnets de voyage. J'ai fait quelques bandes dessinées dans ce style dans *Playlist* et je voulais faire quelque chose de plus longue haleine. J'étais parti sur quinze pages à l'origine et me voici embringué dans un récit qui devrait faire 140 ou 150 pages. C'est un livre que j'ai travaillé par intermittence, et comme je ne déteste pas la rumination, je ne suis pas pressé de le terminer. Le processus est



| Extrait d'*Istanbul*, © 2007 Cornélius et Dupuy & Berberian |

semi-improvisé, c'est-à-dire que la première partie est improvisée, je suis parti de rien ; la deuxième partie est improvisée en fonction de la première ; la troisième partie est une résolution des deux premières parties. Ça tourne autour de trois personnages, chaque chapitre ayant pour sujet principal un des trois. Le premier personnage est une femme qui suit son mari. Ils n'ont plus un rond, et plutôt que d'essayer de s'en sortir, ils décident de venir claquer ce qui leur reste à Paris, en espérant qu'il se passera quelque chose… L'homme disparaît au bout d'une semaine, et elle reste seule avec un bébé et plus un sou vaillant. Au deuxième chapitre, on retrouve l'homme. Pourquoi a-t-il disparu ? Le troisième chapitre est l'histoire du vieux monsieur qui va recueillir la femme et son bébé. Le sujet, c'est le hasard, mais je n'en suis pas sûr. J'aime beaucoup ne pas savoir quel est le sujet avant d'avoir fini un livre.

Ressentez-vous une urgence à dessiner ?
Je dessine tout le temps, je fais tout le temps de la musique, il n'y a pas d'urgence chez moi. J'aime ma vie, j'ai beaucoup de chance, j'ai des amis. À chaque fois que j'ai traversé des moments difficiles, des choses que j'avais semées me sont revenues, les amis ont fait des choses pour moi. Ils ont été là pour me faire avancer, pour que cela fasse un déclic. Quand je n'avais plus confiance en ce que je faisais, quand je ne savais plus si j'avais toujours envie de faire quelque chose, les gens autour de moi m'ont toujours redonné confiance. Ça a toujours fonctionné comme ça. J'ai des angoisses, comme tout le monde, des peurs. Ce n'est pas éloigné de ce que peut vivre Philippe, mais j'ai un rapport différent à tout ça, je crois.

Parlerez-vous un jour du Liban, de votre enfance ?
Je suis retourné au Liban il y a deux ans. Je n'ai rien à y faire, parce que je suis insupportable pour mes amis de là-bas, ceux qui dessinaient, qui ont voulu faire ce que je fais et n'ont pas pu parce qu'ils ont eu un autre parcours. Et c'est insupportable pour moi. Je ne suis pas resté. La guerre est quelque chose de très violent, surtout au Liban parce que c'est une guerre civile. Tu marches sur les cadavres. Je n'ai que des choses désagréables à dire sur le Liban. Et comment pourrais-je avoir le droit de dire ces choses alors que je n'ai vécu que six mois de guerre ? Je n'ai aucun réconfort à amener, je suis à la fois trop loin et trop proche pour avoir quelque chose à dire. Je peux éventuellement raconter mon histoire, ce que je ferai un jour. J'attends d'être réellement prêt pour le faire. Philippe me dit « *Pourquoi tu ne veux pas faire un livre sur le Liban, sur tes grands-parents ?* ». Je veux raconter mon histoire, mais à l'intérieur, il y a l'histoire de ce pays. J'ai une part de responsabilité non négligeable, et je ne veux pas non plus me faire phagocyter par ça. Je ne veux pas être l'auteur qui a fait le livre sur Beyrouth, je n'ai pas envie de ça. Le plus tard sera le mieux. Quand je serai prêt, je le ferai. J'ai déjà commencé à répondre à cette question à travers la musique. Je fais de la musique liée à mon expérience de la musique au Liban, sur les sons. J'ai remarqué que l'expérience que j'ai de la guerre est liée au son : les bombardements, les mitraillettes, ce qu'on ne voit pas mais qu'on entend. C'est pour cela que la musique occupe une place de plus en plus importante pour moi. C'est une activité quasi quotidienne au même titre que le dessin. La réponse à travers la musique est une réponse qui me satisfait aussi. Mais je veux faire cette histoire libanaise et je la ferai un jour. ■

Propos recueillis par Benoît Mouchart
et Jean-Pierre Mercier | le lundi 9 juin 2008 à Paris |

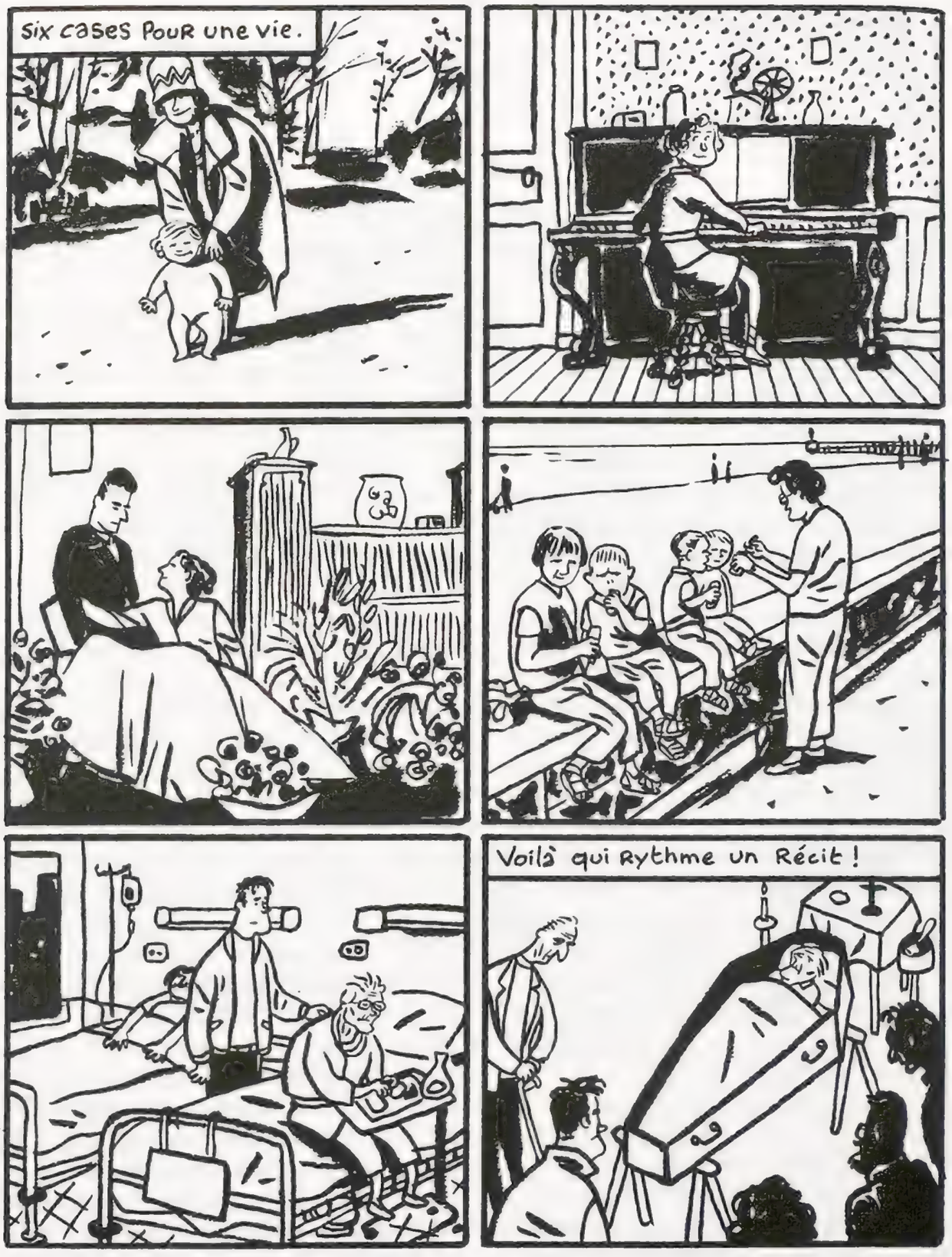
« Je suis un artiste bricoleur »

entretien avec Philippe Dupuy

Commençons par votre enfance, si vous le voulez bien.
Je suis le dernier de quatre enfants. Nous habitions à Colombes, en région parisienne. Mes parents viennent d'un milieu plutôt modeste. Mon grand-père paternel était professeur dans un lycée technique, mon grand-père maternel travaillait à la gare de Bordeaux. Mon père est devenu ingénieur, il a fait les Arts et Métiers, c'est quelqu'un de cartésien, il n'a pas vraiment la fibre artistique. Ma mère en revanche voulait faire les Beaux-Arts, et on l'en a empêché, gentiment. Je pense que, du coup, il y a eu de sa part une projection sur moi, un report de ce qu'elle n'a pas pu faire. À la maison, il n'y avait pas tellement de livres, on devait aller au cinéma une fois par an, l'été, pendant les vacances. Ma mère jouait du piano et j'ai fait de la musique assez tôt. J'ai commencé à six ans, comme un de mes frères et ma sœur. Enfin, mon grand-père maternel dessinait pour son plaisir. Voilà pour mon ascendance artistique. Mon ascendance plus manuelle, que j'aime bien, se trouve du côté de mon père et de mon grand-père paternel. Je suis allé à l'école assez tard. Pendant que mes frères et ma sœur étaient à l'école, je restais seul avec ma mère. Tout petit, j'ai commencé à dessiner, il y avait une atmosphère bienveillante autour de ça. Je dessinais beaucoup, tout le temps. J'étais comme un tout petit gamin qui s'entraînerait tous les jours sans le savoir, un peu comme le sportif qui secrète des endorphines, je secrétais les endorphines du dessin, je ne pouvais plus m'en passer. Je me souviens des sensations liées au fait de dessiner étant petit, on construit autour de soi un espace, pas stérile mais confortable et protecteur… Une vraie bulle. Le dessin est à la fois une protection et une manière de s'exprimer. La bande dessinée est entrée à la maison par les productions Disney, *Mickey*, *Picsou*. J'ai lu ça assez tard. Et je suis passé directement de *Mickey* à *Pilote*. C'était le *Pilote* de Goscinny, l'hebdomadaire. Il y avait Gotlib, Fred, mais le plus gros choc pour moi a été Druillet. Sans lui, je ne serais pas là. On dit « *Druillet a fait exploser le cadre de la bande dessinée.* », c'est tout à fait ça, c'était une explosion, un truc de folie, j'étais fasciné. C'est un moment charnière, assez violent. J'ai eu un apprentissage du dessin presque technique avec Disney que je recopiais et puis une découverte plus artistique et culturelle à travers *Pilote* et tout ce qui a suivi.

Et les maîtres de la Ligne claire, Hergé, Jacobs…
Hergé, j'avais quelques bouquins que mes parents avaient achetés. J'ai lu *L'Île noire*, *Tintin au Tibet*… Il y a des albums d'Hergé qu'aujourd'hui encore je n'ai pas lus : *Le Sceptre d'Ottokar*… Mais j'aimais bien. Il y a des scènes dans certains albums qui m'ont marquées : dans *Tintin au Tibet* la scène avec le yeti dans la grotte de glace, l'avion écrasé dans l'Himalaya, des choses assez visuelles, ou bien des scènes de *L'Île noire*, de *Tintin au Congo*. Mais ça n'a pas créé de boulimie, de besoin de tout lire. Je n'ai pas été nourri particulièrement à l'école Tintin ou à l'école Spirou. J'ai lu des *Gaston Lagaffe*, *Le Dictateur et le Champignon* et d'autres qu'on m'a offert, mais des années après. Quant à Jacobs, je n'ai jamais réussi à aller au bout d'un de ses bouquins. J'ai essayé adulte, je trouve que c'est sur-

| Extrait de *L'Ombre du maître* in *Les Héros ne meurent jamais* © 1991 L'Association |



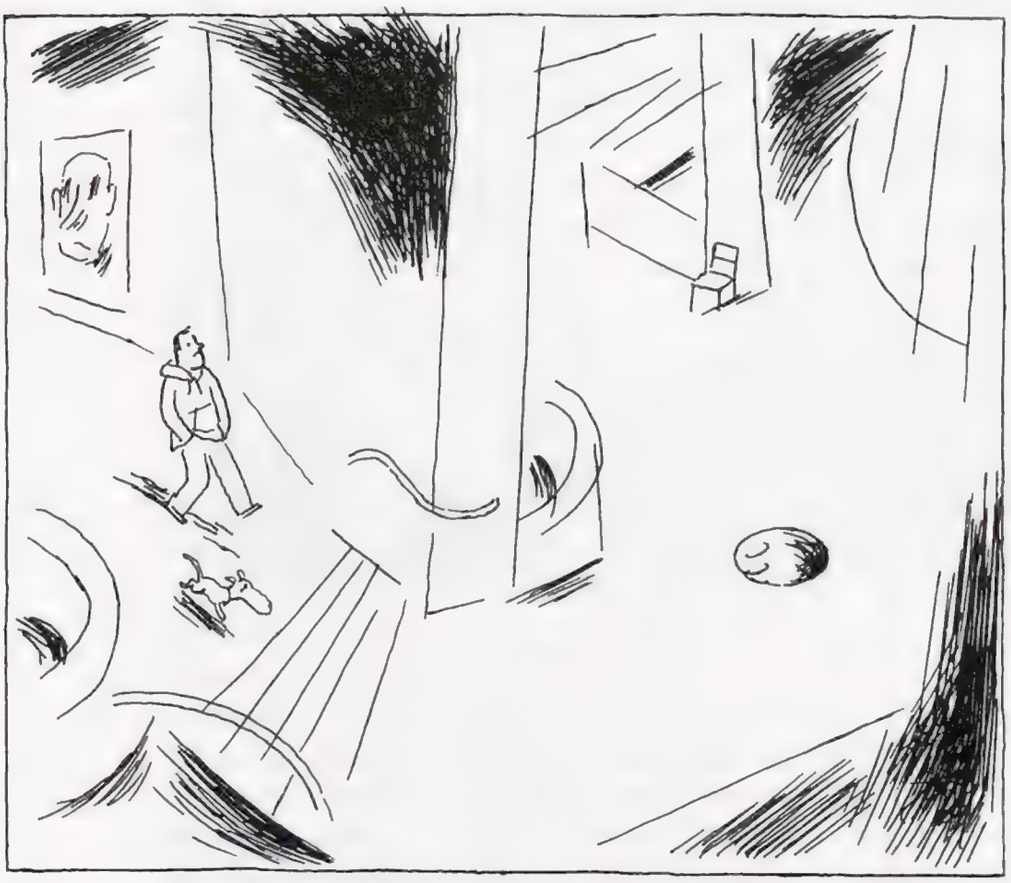
| Extrait du *Journal d'un album* © 1994 L'Association |

écrit, redondant, ça me tombe des mains. La seule parenté que je m'accorde avec la Ligne claire est plus du côté d'Yves Chaland. J'ai davantage été influencé par Chaland que par ceux qui ont influencé Chaland. Il y a chez lui une élégance du trait qui m'a vraiment intéressé. Je suis assez mauvais en généalogie, j'ai visiblement l'ingratitude de mettre les fils avant les pères.

Vous avez fait les Arts-Déco, n'est-ce pas ?

Oui. Là encore ma mère a eu un rôle prépondérant, elle a compris mon désir et a été ma meilleure avocate auprès de mon père dans mes choix. Lui voulait bien envisager pour moi le métier d'architecte. À tel point que j'ai pensé le faire d'ailleurs. Dans la période de l'adolescence, post-adolescence, elle a joué un rôle très important. Mes parents voyaient que je dessinais tout le temps. Ma mère m'achetait des livres. Elle allait dans les librairies et achetait des ouvrages qu'elle-même ne connaissait pas. Elle furetait, elle allait à la recherche de livres qui pouvaient m'intéresser et qu'elle m'achetait. Après, je lui ai listé les titres que je voulais. Quand j'avais seize ans, elle m'a offert le *Bandard fou*

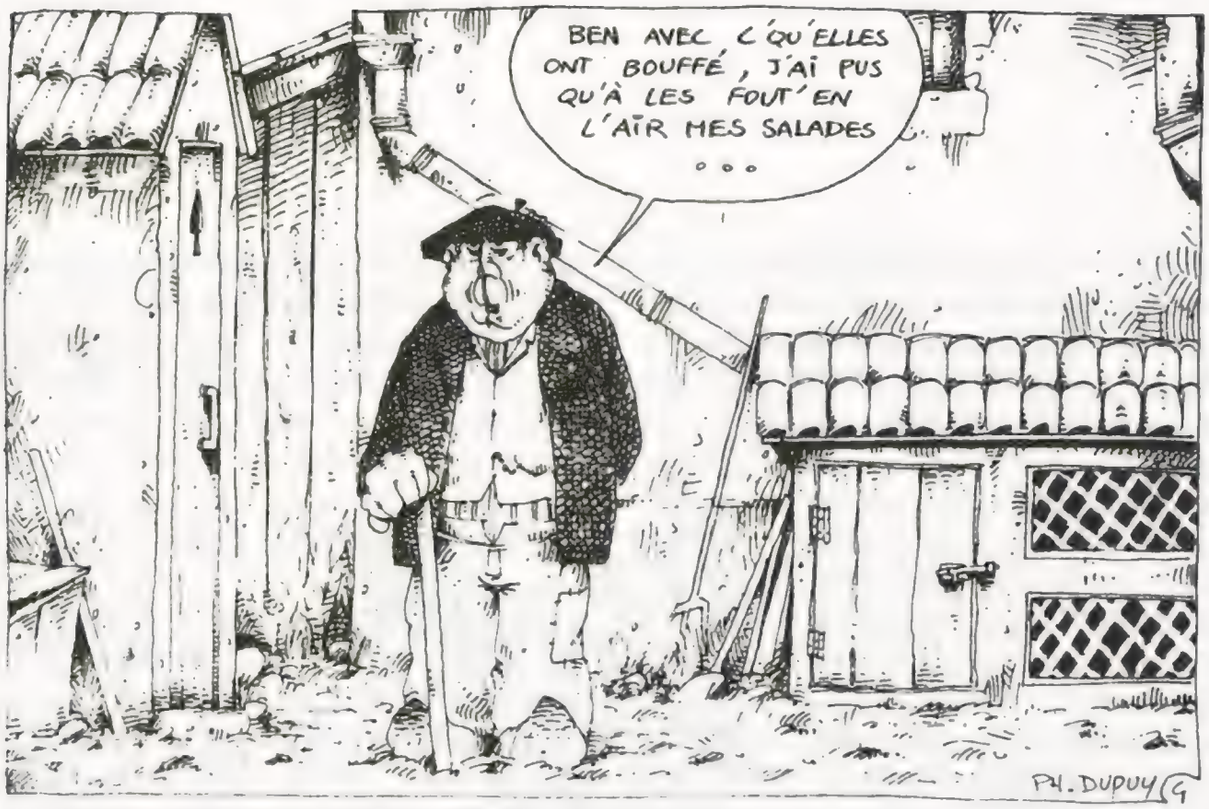
de Moebius. Mon père a fait une drôle de tête en ouvrant le bouquin. Ma mère n'avait même pas regardé de quoi il s'agissait. Ce qui est drôle, c'est que le titre n'avait visiblement pas suscité la moindre interrogation chez elle… Mon père lisait un petit peu de bande dessinée, mais uniquement des westerns, *Blueberry*, *Mac Coy*... Ma mère m'achetait aussi des livres pour enfants, pour le dessin. C'est comme ça que j'ai lu Tomi Ungerer que j'ai vraiment découvert plus tard quand j'étais aux Arts-Déco. C'était comme à la pêche, on jette les filets au hasard et on voit ce qu'il y a dedans. Tout ça a créé les bases d'une culture graphique éclectique. Et surtout un grand goût du dessin. Ça forme l'œil. Je n'ai pas de hiérarchie dans les genres, tout se décloisonne assez facilement. Quand j'ai des discussions avec des spécialistes « d'art contemporain », ou d'art de manière générale je les trouve assez peu précis en terme de dessin, assez peu perspicaces. Leur regard passe parfois en second plan derrière leur connaissance du contexte, de l'histoire de l'art, de l'histoire de l'artiste. Moi j'ai toujours beaucoup fonctionné avec le regard. Le dessin est très sous-estimé. Je n'ai pas connaissance qu'on ait essayé de comprendre d'où ça part, comment ça se fait et comment on arrive au résultat. Ce qui se passe entre l'œil, le cerveau et le geste. Tout cela n'est pas une science exacte, de la mécanique, ce n'est pas « *Je vais réduire la pression de 0,1 bar et mon geste va se changer d'autant* ». [*Rires*] C'est totalement sensitif, il y a de l'apprentissage. Il faut du temps, comme pour les musiciens, une aisance se prend, mais au départ il y a vraiment quelque chose qui joue entre le regard et le geste. Pour moi le dessin est aussi passionnant que la peinture ou que la musique. Il y a autant à dire d'un trait de pinceau ou de plume ou d'un lavis que de la touche d'un peintre ou de la manière dont un sculpteur laisse une trace.



| Extrait d'*Hanté* © 2005 Dupuy/Cornélius |

Vous placez le dessin résolument du côté de l'art.
Depuis toujours. Je suis assez content de voir les choses évoluer. Avant, quand on disait qu'on était un artiste, on se faisait quasiment engueuler par les autres auteurs de bande dessinée. À une époque où n'importe quel chanteur, n'importe quel conceptuel est un artiste, nous serions juste des gentils façonneurs ? Je trouve ça bizarre. Oui, je suis un artiste. Je suis un artiste qui fait de la bande dessinée, mais 1. je ne fais pas que ça ; 2. ce qui m'intéresse va bien au-delà ; 3. si j'avais quatre vies devant moi je ferais des tas d'autres choses.

Si vous le voulez bien, revenons à Colombes, quand vous lisez Pilote. *Comment vous retrouvez-vous dans le milieu des fanzines de l'époque ? Comment s'est faite votre rencontre avec Charles ?*
Donc, je lisais *Pilote*, puis à l'adolescence mon frère m'a mis *Fluide Glacial* entre les mains, les tous premiers numéros, *Métal Hurlant*, j'ai été abonné à *(A Suivre)* pendant des années. Il y a une période, au début de l'adolescence, où l'on commence à réfléchir au fait qu'on va devenir adulte, qu'il va falloir choisir un métier. À cette période, je me disais « *J'ai envie de dessiner.* » Il y avait énormément d'inconscience là-dedans. C'est une attitude que j'ai toujours conservée et qu'on a eu ensemble avec Charles – ce n'est pas de la stratégie, mais de l'in-



| Extrait du *Père Gaspard*. Paru dans *Aïe !* n°2, 1980 © Dupuy |

conscience totale, les choses arrivent naturellement. À l'époque, ce n'était même pas que je n'avais pas envie d'être comptable ou agent de maîtrise ou je ne sais quoi. C'est juste que ça ne se discutait pas. J'avais envie de dessiner parce que de toute façon quoi qu'il se passe, je dessinais. Donc je me suis dit que j'allais dessiner. J'avais gardé le lien entre le dessin et la bande dessinée. Des copains, au lycée, m'ont dit « *Tu sais, il y a des fanzines.* », j'en ai acheté un. J'ai vu dans ce fanzine qu'ils parlaient d'autres fanzines, je les ai contactés. Je leur ai envoyé mes dessins, ils m'ont publié. Une autre chose a été déterminante : quand j'avais quinze ans, au lycée à Saint-Cloud, il y avait là un prof de dessin assez jeune, Alain Menghini, un peintre. Il m'a vraiment vu arriver. Tout de suite on a discuté. Il a commencé à me donner à faire des choses que les autres en cours ne faisaient pas : dessiner d'après nature, faire de la peinture à l'huile. Il n'était pas du tout anti-bande dessinée. Il m'a conseillé d'aller voir des auteurs, d'envoyer des courriers à des dessinateurs pour avoir leur avis sur mes planches, ce que j'ai fait. Et c'est comme ça qu'à quinze, seize ans, je suis allé voir Solé, Bilal, Druillet, Moebius. Ils m'ont tous accueilli très gentiment. Druillet, c'était l'époque de *La Nuit*, une période difficile pour lui. J'ai passé une journée entière chez Moebius. Il dessinait *Major Fatal* sur des pages A4 de papier machine. Tous m'ont encouragé et m'ont donné deux-trois conseils. Moi, ça me suffisait. Je me suis dit, « *Je continue.* » Après mes premières publications dans les fanzines, les choses se sont enchaînées. Jean-Claude de La Royère a vu une de mes histoires dans PLG. Il était alors en charge, avec André Leborgne, d'un projet de revue en Belgique, qui s'appellait *Aïe !*, et qui a duré trois numéros. Il m'a demandé de travailler pour la revue, ce que j'ai fait. Après j'ai rencontré Charles. Entretemps j'avais travaillé sur un projet pour *Spirou* qu'Alain De Kuyssche, qui était rédacteur en chef avait accepté. C'est tombé à l'eau quand il s'est fait virer une semaine après. Malheureusement pour lui mais heureusement pour moi. C'était un projet de série que j'aurais été incapable de mener. Je n'en avais pas l'envergure. C'est aussi l'époque où j'ai été reçu aux Arts-Déco. J'y suis rentré à 18 ans.

Quelles étaient vos influences à cette époque ? C'était quoi, Dupuy sans Berberian ?
J'ai d'abord eu ma période Druillet. Il y a eu aussi une grosse influence de Goossens. Ça ne se voit pas comme ça, mais moi je le sais. C'est un mélange de Goossens et de choses assez grattées avec des hachures comme les dessins de Jean-Michel, un auteur qui publiait dans *Pilote,* qui m'impressionnait et que tout le monde a oublié.

La rencontre avec Charles ?
Je ne me souviens plus comment je me suis retrouvé dans un fanzine qui s'appelait *Band'à part,* certainement par des gens de PLG. Il y avait des réunions, des discussions pour essayer de faire un journal. Charles était là. Et j'ai tout de suite vu dans le travail de Charles des choses qui m'intéressaient, parce qu'elles faisaient référence à des illustrateurs que j'aimais beaucoup, qui m'influençaient, Ralph Steadman, Ronald Searle,

Tomi Ungerer, par exemple. Mon regard s'est porté sur le travail de Charles, mais j'étais intéressé également par son comportement, ce qu'il disait. C'était quelqu'un de très actif, débordant de projets, d'énergie, avec un discours qui m'impressionnait.

Je sentais qu'il avait une culture de la bande dessinée que je n'avais pas, et même une culture tout court que je n'avais pas. Il avait surtout un discours de fond qui me manquait. Il expliquait qu'en bande dessinée le dessin, c'est une chose mais la BD, ce n'est pas pour dessiner, c'est pour raconter. Si on veut juste dessiner, on peut faire autre chose. Je pense avec le recul que je me suis rapproché de Charles parce que j'ai senti que j'avais beaucoup à apprendre de ce côté. De son côté, Charles s'intéressait à mon travail et il s'est dit qu'il pourrait m'écrire une histoire. Il m'a proposé ses services, d'écrire un scénario. Nous sommes partis d'une idée basée sur les jeux de rôles. Il m'a raconté et j'ai réagi à ce qu'il m'a dit, j'ai ajouté, j'ai modifié. À un moment, je lui ai suggéré de dessiner une chose qu'il ferait beaucoup mieux que moi. Et on a fini par convenir qu'on n'avait qu'à le faire à deux, texte et dessin.

| *Les Aventures de Basile, Red et Gégé*, paru dans *Fluide Glacial* © Dupuy et Berberian |

Voilà comment est né notre grand plan marketing de carrière. Avec le recul, on nous dit « *C'est tellement original, vous êtes les seuls, vous avez trouvé une formule !* », Mais pas du tout, c'était juste comme ça ! [*Rires.*] On a travaillé sur cette histoire pendant des mois, pour faire six pages incompréhensibles. Mais quelque chose nous intéressait. Nous avons fait une ou deux petites histoires, entrepris la tournée de toutes les rédactions. Nous nous sommes fait jeter de partout sauf de *Fluide Glacial*. Et ça a été le gros coup de chance car *Fluide* était le dernier journal à qui nous avions envoyé les pages, et ça a été le seul à nous répondre relativement favorablement. Je pense que s'ils nous avaient dit non, nous serions repartis chacun de notre côté. Alors merci à Diament et Gotlib. Après il restait à parcourir le chemin. Nous étions en décalage avec l'équipe, pas forcément là où il faut au bon moment, mais nous étions entrés dans ce gros machin qu'était la bande dessinée. Nous travaillions chez Charles, dans sa chambre, chez ses parents. Les choses se sont mises en place très lentement, c'était le début. Nous nous sommes lancés dans une aventure pour laquelle il n'y avait pas de recette. On a fait des histoires pour *Fluide*, sans être réguliers, une histoire de temps en temps. À *Fluide*, il y avait des gens qu'on aime beaucoup Goossens, Gotlib, Binet… Tout cet humour, c'était un journal où les auteurs ne se ressemblaient pas, ce qui était génial. À l'époque, quand les rédactions prenaient un auteur, ils n'en prenaient pas les clones. Nous nous intéressions à *Métal Hurlant*, auquel Charles était plus sensible que moi à cause de la musique, du cinéma. Nous avons alors aussi découvert les albums de la collection Atomium chez Magic Strip, un petit éditeur qui reprenait les dessinateurs de toute cette équipe. Nous trouvions que c'était une très jolie collection. Charles était ami avec François Avril depuis l'école, et François était copain avec Chaland, il était le jeune poulain de Chaland. Charles a eu l'idée du *Petit Peintre*. Nous avons fait quelques esquisses de personnages, un scénario, un découpage, l'avons proposé à Magic Strip qui l'a accepté. Quand *Petit Peintre* est sorti, nous publiions dans *Fluide* et personne ne faisait le lien. Les lecteurs de *Fluide* ne savaient pas que Magic Strip existait, qu'Atomium existait, c'était un autre univers qui ne les intéressait pas. Avec ce livre,

on s'est fait traiter d'intellos et de branchouilles chez *Fluide*. Nous étions des dessinateurs « mode ». Et les acheteurs de *Petit Peintre* avaient une espèce de moue quand ils s'apercevaient qu'on publiait dans *Fluide*. Quand nous avons dessiné le portfolio de Chantal Thomas, à *Fluide*, certains ont regardé ça en disant « *C'est vraiment de la branlette d'intello, ces machins.* » Nous étions en pleine schizophrénie.

Pour Fluide Glacial, *vous imaginez le trio* Red, Basile et Gégé, *puis* Henriette.
Nous étions à *Fluide*, il fallait faire rire, pas une page sans un gag. Pas le droit. Quand nous amenions une histoire et que, sur les six pages, il y en avait une dans laquelle il n'y avait pas de gag, ça posait un vrai problème. « *Le lecteur ne va pas en avoir pour son argent!* ». Drôle d'approche artistique... *Henriette*, c'est déjà une manière de sortir de ces obligations et d'aller vers *Monsieur Jean*. Jacques Diament, le responsable de *Fluide*, n'en voulait pas, il ne trouvait pas ça drôle. Heureusement il y a eu quelques personnes pour lui dire qu'ils aimaient bien, et une ou deux lettres de lecteurs disant qu'ils avaient apprécié notre histoire, alors que nous n'avions jamais eu de lettres de lecteurs auparavant. Jean-Marc Lofficier a pris les pages pour le comics qu'il faisait aux États-Unis à partir de *Fluide*. Alors Diament nous a laissé continuer *Henriette*. Pour la première fois, nous avons pu développer un personnage, le nourrir en y mettant un peu de nous-mêmes. Il n'y avait pas tellement de personnages féminins à l'époque. L'idée était de faire un personnage pas particulièrement attirant mais que finalement on aime. C'était quand même plus confortable pour nous que de se dire « *On va juste faire rire.* » À côté de ça, on commençait à faire de l'illustration. Notre culture graphique continuait de se construire. Je me suis plus intéressé à la peinture, à l'affiche, aux années 20 que l'on avait commencé à découvrir grâce à *Petit Peintre*. Ce n'était pas seulement le dessin qui nous attirait dans les années 20, mais aussi l'esprit de l'époque, l'esprit artistique. Nous aurions aimé pouvoir traduire ces choses dans notre travail en bande dessinée, mais à *Fluide*, quand nous commencions à parler de gammes de couleurs par exemple, de rapport entre un bleu et un marron, nous nous faisions presque engueuler.

| Extrait de *Monsieur Jean, Vivons heureux sans en avoir l'air...* © 1998 Les Humanoïdes Associés |

Quand Diament choisissait pour une couverture d'un de nos albums un bleu qui ne nous convenait pas, on s'entendait dire, « *Un bleu, c'est un bleu!* » Nous commencions à sentir que nous n'étions pas sur notre voie.

Vous parliez des années 20. Charles Berberian en parle également. On peut se demander si le lien qui existe entre Hergé et vous ne vient pas de là, des années 20. Hergé en a subi l'influence et, en revenant à cette époque, vous retrouvez ce qui a amené Hergé vers ce qu'on a appelé ensuite la « Ligne claire ».
Les années 20 ont tout changé. Il y a eu les Cubistes, les Fauves, tous ces mouvements qui dégraissent, simplifient, ne travaillent que les lignes et la couleur.

Hergé vient de là en effet. Quand on regarde ses premiers dessins, c'est vraiment un dessinateur des années 20. *Tintin au pays des soviets, Le Lotus bleu,* c'est dans l'esprit de ce qu'on voyait à l'époque dans la presse. Dans les premiers Picasso, même quand il était encore assez académique, il y a une pureté des lignes. La vraie révolution, la vraie création, c'est l'art moderne. *Petit Peintre* a été publié dans la collection Atomium, créée en référence aux années 50, pourtant, notre album fait référence aux années 20. C'est vrai que ça créait une ambiguïté. Mais si Hergé ou Franquin sont souvent associés aux années 50, pour moi, ils ont surtout travaillé dans l'esthétique héritée des années 20. Je crois que pour comprendre l'esthétique des années 50, il faut revenir en arrière, aller à la source.

| Extrait d'*Hanté* © 2005 Dupuy/Cornélius |

Yves Chaland, que vous avez cité comme une influence majeure, reprenait cette esthétique sans sembler «chercher ailleurs»… Chaland est mort à 33 ans. On n'est toujours pas fini à cet âge-là. Qu'aurait-il fait ? Je ne sais pas. Mais je me souviens quand il commençait à faire l'idiot : « *Tiens, je vais faire l'autoportrait du jeune Albert* ». Et il laissait tomber le pinceau et faisait un dessin soi-disant mal gaulé à la plume. C'était quelqu'un d'intelligent et cultivé, au-delà de la bande dessinée. Se serait-il dégagé de l'aspect référentiel qu'il a cultivé, je n'en sais rien. Après c'est une question de parcours et de rencontres. Pour moi, la rencontre la plus importante, c'est la rencontre avec

Charles, bien sûr, parce qu'il y en a toujours un qui fait la mouche du coche de l'autre, qui a un mauvais esprit salvateur, qui regarde ailleurs. Par exemple, c'est Charles qui a senti ce qui se mettait en place à l'Association, qui a vu que c'était ce qui allait tous nous « sauver ». Il l'a perçu le premier, parce que de nous deux, c'est lui le vrai spécialiste de la bande dessinée, c'est son aire de jeu depuis toujours. La première rencontre qui, chacun, nous a sauvés, c'est l'autre. Ensuite, il y a eu toutes les discussions avec Avril, la rencontre de Loustal, Mattotti, Blutch. Partager un atelier avec Blutch pendant des années, voir comment il travaille m'a totalement décomplexé. C'est le meilleur dessinateur de tous, il n'y a aucun doute, mais il m'a appris que ce n'est pas à ce niveau que ça se joue, que ce n'est pas le plus important. Ça peut sembler prétentieux, mais aujourd'hui je n'ai plus de complexes. Il y a des tas de types qui dessinent mieux que moi, très bien. Depuis le début avec Charles, nous nous débrouillons avec nos lacunes. Nous essayons de les transformer en qualités. Blutch m'a appris un rapport très physique avec le dessin. Dessiner c'est partir dans l'inconnu. C'est un corps à corps avec la feuille, je fais, je défais. Je dessine beaucoup avec les repentirs, je mets des tonnes de *Tipp-Ex*. Je ne suis absolument pas d'accord avec Sfar quand il dit qu'il faut bannir le *Tipp-Ex*. Ce genre de principe me dépasse. Autant que la notion de style, d'ailleurs. Le style ne m'importe pas.

Depuis vos débuts à Fluide Glacial, *où l'humour était « obligatoire », vous avez évolué.*

Oui, aujourd'hui l'humour est diffus. D'ailleurs, à chaque fois qu'on a été nominés en catégorie humour au Festival d'Angoulême, on s'est fait laminer. Tout le monde était beaucoup plus drôle que nous. Dans *Monsieur Jean* il y a des aspects légers, d'humour, d'anecdotes, mais aussi des choses un peu plus troubles, plus bizarres, plus râpeuses. Je ne pense pas qu'il y en ait un de nous deux qui ait le côté léger et l'autre le côté sombre, contrairement à ce que certains peuvent penser à la lecture du *Journal d'un album* ou *Hanté*. Par exemple dans *Inventaire avant travaux*, le long rêve avec le vieux monsieur en train de mourir et le losange, l'objet perdu, ça vient d'un rêve de Charles, rêve très bizarre qui amène cette histoire de bras coupé, bras coupé qu'on retrouve ensuite dans ce que j'ai fait dans *Hanté*. On ne peut donc pas attribuer cette partie plus à l'un qu'à l'autre. Chacun a sa légèreté, et un côté plus sombre.

| Extrait de *Monsieur Jean, Inventaire avant travaux* © 2003 Dupuis |

Vos derniers ouvrages montrent que vous avez une autre manière d'aborder la bande dessinée, qui n'est plus vraiment de raconter une histoire, mais d'être témoin. Vous rejoignez en bande dessinée votre pratique du carnet de croquis.

Je ne peux pas parler pour Charles, mais j'aspire à d'autres horizons. Je ne joue pas à l'auteur de bande dessinée qui dit « *La BD n'est plus assez bien pour moi.* » C'est très bien pour moi, c'est d'autant mieux que je

| Extrait d'*Une Élection américaine* de Loo Hui Phang et Philippe Dupuy © 2006 Futuropolis |

trouve qu'il s'y passe aujourd'hui des choses très stimulantes. La bande dessinée permet maintenant un travail artistique ambitieux. Il faut le dire haut et fort et que la bande dessinée tienne le haut du pavé, prenne de la place. Je ne fais pas de la bande dessinée comme un métier alimentaire. Je suis vraiment attentif à mes choix. Il y a la bande dessinée, mais aussi l'envie de faire d'autres choses, toutes ces choses que je n'ai pas pu faire pendant des années, parce qu'il a fallu construire un travail, apprendre, vivre, construire sa vie, composer avec le fait que nous ne sommes pas de gros vendeurs, que nous ne sommes pas rentiers. Tout ça fait que je ne me suis pas consacré aux choses que j'avais envie de faire, c'est-à-dire du bricolage. Prendre ce qui me passe sous la main et bricoler. Quand je parle de bricolage, c'est une manière pour moi de définir une démarche artistique faite de recherche, d'expériences. J'aime bien l'idée de l'artiste bricoleur, pour moi ce n'est pas péjoratif, bien au contraire. Alors je veux me garder de l'espace pour faire ça dans les années qui viennent. La bande dessinée fait partie de ce bricolage, mais je n'ai pas envie de bricoler uniquement dans la bande dessinée. Je fais attention à ne pas me laisser envahir par trop de choses futiles ou secondaires. C'est très difficile, on ne peut pas décider qu'un livre sera plus important qu'un autre. C'est dangereux de se dire qu'on va faire la « grande œuvre ». Il faut arriver à se dégager de ce sentiment, mais en même temps, je ne peux pas me dire que je ne vais faire que des petites choses futiles. Je n'ai jamais eu cet état d'esprit. Chaque fois que je fais un livre, c'est que j'en ai envie, je sens qu'il faut le faire. Après il est réussi, raté, c'est autre chose. En fait, toutes les expériences sont utiles. Nous avons fait *Vivons heureux sans en avoir l'air*, *Bienvenue à Boboland*, il y a ce que Charles raconte avec *Sacha*, ce que je fais avec *Hanté* ou dans *Une Élection américaine*. Artistiquement, l'éventail est large, il me semble. J'aime l'idée que tout ça puisse se retrouver dans nos futurs travaux communs peut-être de façon inattendue, et nous permette d'avancer.

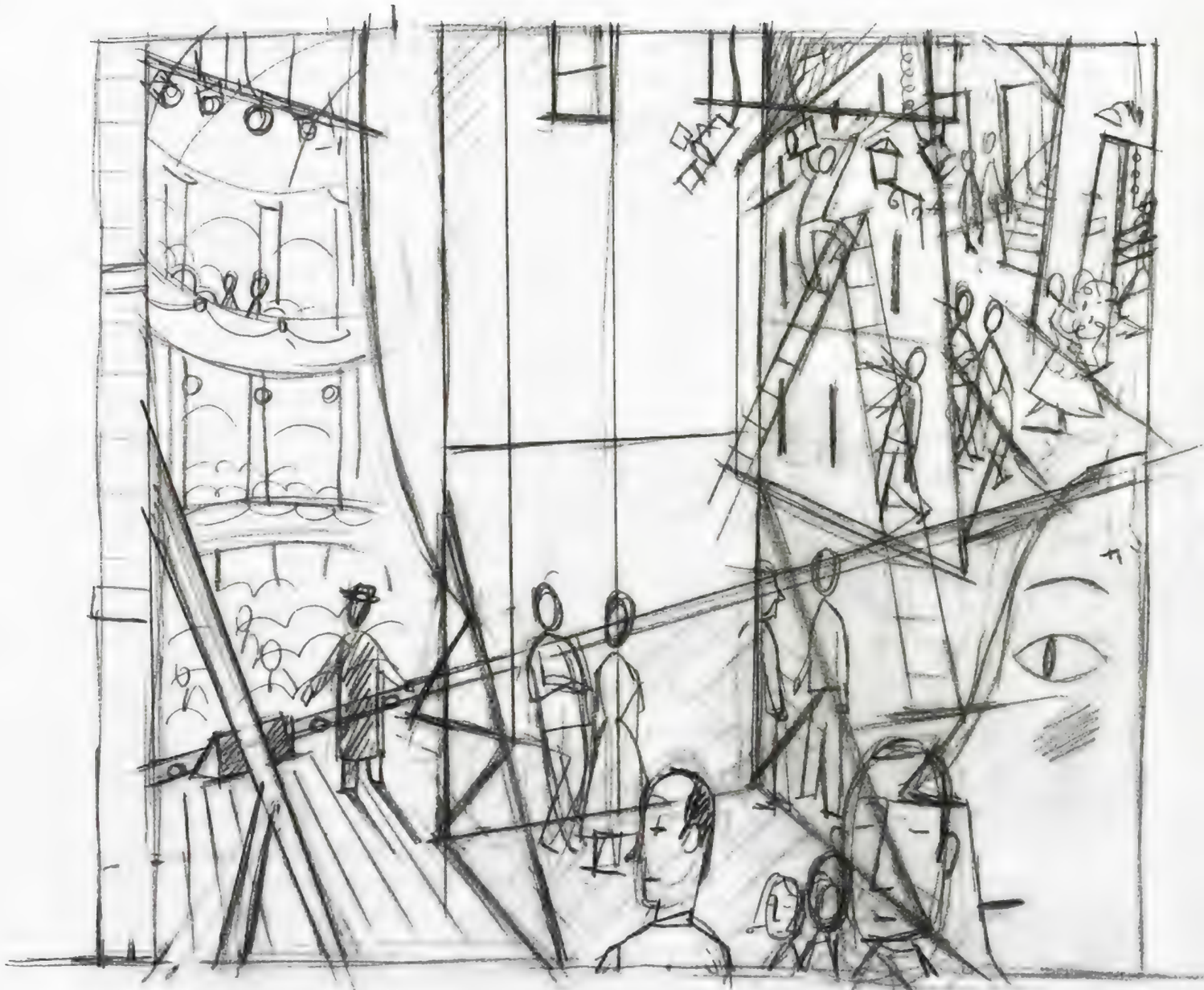
Quel différence pour vous, dans la démarche, entre le Journal d'un album *et* Hanté *?*
Journal d'un album était un journal de bord. Je n'avais pas du tout anticipé ce qui se passerait, que j'allais parler de moi et je me suis demandé si je jouais le jeu ou pas. Et j'ai joué le jeu et le « je », les deux sont vrais. Il y a eu des choses vraiment difficiles à dire. Ça a amené une réflexion sur l'autobiographie, nous n'en avions jamais fait aussi directement. Certains pensent

que l'autobiographie est un genre, et ce n'en est pas un. Pour moi, le genre, c'est de décider de faire un western par exemple. On peut faire *Blueberry* ou *Big Foot*. L'autobiographie ne fonctionne pas comme ça, on la fait dans un état de besoin. Certains en font pour ne pas aller se jeter sous un pont, d'autres pour réfléchir sur eux-mêmes et le font toute leur vie. Moi je l'ai fait très ponctuellement, parce que le moment le dictait. Dans mon cas, je ne crois pas que ça ait servi de thérapie. Le *Journal d'un album* m'a appris ça. Il y a un passage où je dis « *J'ai vu mes démons, je les ai apprivoisés.* » Tu parles ! Des années après, j'ai vu que je n'avais rien apprivoisé du tout. Mais ça a eu des effets positifs sur des tas d'autres choses. J'ai fait *Hanté* en me disant que ça n'était pas un livre pour parler de moi, pour aller mieux, ou moins bien, c'est juste un livre pour parler de choses. Et du coup, l'idée est venue très vite. Je voulais faire de l'autobiographie sans dire « je ». Même s'il y a des parties où je me représente.

| Extrait du *Journal d'un album* © 1994 L'Association |

Dans Le Journal d'un album, *Charles est plus dans l'anecdote et vous dans l'intime, presque l'introspection.* C'est pour ça que c'est complémentaire. À l'époque, j'ai analysé le *Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu et *l'Approximativement* de Lewis Trondheim et je me suis dit Charles était plus près de Trondheim et moi plus près de Menu, tout simplement parce que Charles et Lewis sont deux bons metteurs en scène. Quand ils me parlaient des techniques d'écriture, pendant des années je disais « *Ça n'existe pas.* », ils me répondaient « *Toi-même, tu les utilises.* », je répondais à mon tour, « *Je n'ai aucune technique, regardez.* », sauf que j'en utilisais sûrement inconsciemment. Pour moi, la technique c'est le côté de mon père, très cartésien, l'ingénieur qui apprend comment 1 + 1 font 2 et qui le sait. J'ai sans doute appris tout seul. Eux ont ce côté technicien. À l'époque, j'étais plus près de Jean-Christophe, également parce qu'en terme d'autobiographie, ça m'intéressait d'aller dans cette direction. Ça me permettait de trouver mon identité et ce que je pouvais avoir d'indispensable par rapport à Charles, ce que lui n'avait pas.

*Seriez-vous d'accord pour dire qu'*Hanté *n'est pas autobiographique mais introspectif?*
Vous avez raison, c'est introspectif. J'ai compris de quoi parlait ce livre, ce qu'il y avait dedans, une fois qu'il a été fini. Au départ, je ne voulais pas faire de livre. À cette période, j'en avais assez. J'ai tout arrêté, j'ai laissé Charles en plan. J'allais courir tous les matins, je prenais une douche et j'allais au café. Et les histoires sont venues comme ça, au fil du crayon. Je n'avais jamais eu cette expérience narrative et graphique. Finalement, ça a donné un livre. Ce qui est étonnant, c'est de voir qu'une fois arrivé au bout, il est cohérent. Je me donnais des contraintes, des idées de départ : parler de rien, de ce qui n'existe pas, comme pour donner du corps au vide. C'est un exercice qu'un professeur de dessin m'avait donné. Des choses récurrentes apparaissent qui font que le livre a un corps. Ça n'est pas loin du travail de thérapie, ou de psychanalyse, même si ça n'en est pas une. Quand on court c'est comme sur un divan, les idées viennent comme ça, des histoires se mettent en place. Une fois le livre terminé, j'ai compris des choses d'une évidence incroyable. Tous ces bras coupés, l'amputation… Charles m'a dit « *C'est ton histoire familiale* », les problèmes de maladie, de handicaps dans ma famille. Je n'en avais pas conscience, c'est ressorti, avec la question « *Est-ce que ça ne va pas me tomber dessus, et quand ?* »



| Étude pour un mur peint réalisé à Angoulême. © Dupuy & Berberian |

Vous arrive-t-il de prendre le carnet de croquis comme la « matière première » d'une case de bande dessinée ?
Ça m'est arrivé. Ça complique les choses parce qu'on ne retrouvera jamais le premier jet. Il vaut mieux faire un deuxième premier jet, si je peux dire. Je pense, et Charles ne partage pas cet avis, que la manière dont procèdent les dessinateurs de bande dessinée qui crayonnent puis encrent par-dessus est une perversion. Quand on repasse, on ne dessine plus, on est comme à l'école. Mais il y a une nuance, s'il ne s'agissait que de repasser, tout le monde pourrait encrer n'importe quel dessin. Or il y a toujours une part d'interprétation dans l'encrage. Mais pour moi une partie de la magie de la création du dessin s'envole. Quand c'est poussé à son extrême, le crayonné suivi de l'encrage, ça devient de l'artisanat dont je parlais plus tôt. Dans l'idée « noble » que je me fais du dessin, dans la perspective artistique, je trouve que cette manière de faire de la bande dessinée est un peu contradictoire. Je dis ça mais il m'arrive d'en passer par là. J'aime bien l'encrage pour une raison : ça me vide la tête, c'est comme faire la vaisselle ou élaguer un arbre. Le crayonné, qui est plus du dessin, de la création, me fatigue plus vite. Ça m'ennuie parce que je sais que je vais devoir recommencer en l'encrant. Des fois je préfèrerais le laisser comme ça. C'est pour ça que je dessine parfois sans crayonné. Le rapport au carnet de dessin n'est pas le même pour Charles et moi. Il dessine beaucoup plus que moi au quotidien. Charles est plus un auteur de

bande dessinée, un pur et dur du dessin. Je suis une espèce de bricoleur. Je le redis, j'érige le bricolage en art à part entière. Dans notre exposition à Angoulême, il y aura quelques machines que j'ai bricolées.

Pourtant, vous vous offusquiez tout à l'heure d'auteurs qui se veulent artisans.

Je n'ai pas dit que j'étais un artisan, j'ai dit que j'étais un artiste bricoleur. J'aimerais retrouver l'esprit de Calder avec son Cirque ou ses Stabiles, Matisse et ses papiers découpés. Picasso également était un bricoleur. Leurs ateliers étaient de vrais ateliers de bricoleurs. Les sculptures de Picasso, les tôles qu'il coude pour faire ses guitares sont des œuvres de bricoleur génial. Il est totalement décomplexé. Quand il fait des papiers collés, il les épingle. C'est un truc que je voudrais utiliser parce que ça amène autre chose. Comme ce n'est pas très bien collé, ça créé une ombre, c'est très intéressant. Ce sont tous des bricoleurs. Je suis un bricoleur. La bande dessinée fait partie de mes bricolages. Charles est vraiment dessinateur. C'est son mode d'expression le plus important, je pense qu'il ne s'en écartera jamais. Quand je discute de l'exposition d'Angoulême avec Charles, il recentre sur la bande dessinée, c'est quelque chose de vraiment très important pour lui. Je pense que pour lui, il est inenvisageable de ne plus faire de bande dessinée. Il a pu y songer, comme beaucoup de notre génération par moments, à cause de l'ambiance générale, du capharnaüm de ce qui se publiait, mais il ne l'a pas fait. Lui dit que c'est parce qu'on était deux qu'on n'a pas arrêté la bande dessinée, mais je pense qu'il n'aurait jamais arrêté, alors que sincèrement j'aurais pu le faire. Je peux encore arrêter pour faire autre chose. Je ne suis pas sûr que nous soyons synchrones là-dessus. Tant que je trouverai mon compte dans ce qu'on fera à deux, ou de mon côté, je continuerai à faire de la bande dessinée. J'en ferai peut-être jusqu'à la fin de ma vie. Quand j'étais aux Arts-Déco, j'ai arrêté de faire de la bande dessinée. Je m'interrogeais sur mes envies. J'étais intéressé par les meubles, le design, la scénographie. Dans l'art contemporain, je m'intéresse aux installations. Ça donne parfois des créations qui me laissent perplexe, mais le principe de l'installation est très intéressant. J'aimerais travailler avec d'autres artistes dans des domaines différents. J'adore les ballets russes des années 20. Diaghilev, Satie, Cocteau, Picasso qui travaillaient ensemble, ça avait de l'allure ! Ça m'intéresserait de tenter quelque chose dans cet esprit aujourd'hui avec mon bagage qui passe par la bande dessinée. Mais quand on est identifié « auteur de bande dessinée », les gens sont réticents, les portes ne s'ouvrent pas. Dans le champ de l'art contemporain, les galeries, les FRAC, c'est difficile. Mais il y a des tentatives. Ça bouge, ça commence. Jochen Gerner par exemple a réussi une intrusion. Je crois bien sûr que c'est parce qu'il a du talent, mais aussi parce qu'il a un angle, il détourne Tintin, les images d'Épinal ou les images de presse avec Saint Nicolas/Nicolas Sarkozy. Les réseaux d'art contemporain y trouvent leur compte, c'est proche de démarches qu'ils connaissent et qu'ils comprennent. Ce n'est pas identifié « BD », alors ça va. Il y a de la condescendance là-dessous à l'égard de la bande dessinée, comme si la bande dessinée, ce n'était pas assez bien ou artistique pour eux. Pourtant, ils s'en sont bien nourris. Et puis aller faire de la scénographie, travailler dans le monde du spectacle, sur des décors, c'est difficile, tous ces différents domaines fonctionnent de façon très fermée. La bande dessinée aussi d'ailleurs.

Est-ce à dire que vous seriez tous les deux au seuil d'une nouvelle mutation ?

En tout cas, c'est comme cela que je l'envisage. La mutation interne, ce sera les nouveaux bouquins. *Boboland* en fait partie, à sa manière. Nous avons un projet pour Futuropolis qui va nous demander beaucoup de travail de préparation, de réflexion. Il s'agit d'un huis clos entre un certain nombre de personnages dans un vaisseau spatial. Mais cela parlera toujours de notre époque. On va fonctionner d'une manière inédite pour nous, chacun s'appropriant des bouts de récit, se mettant l'un et l'autre dans la peau de tel ou tel personnage. Il y a une préparation, une trame, c'est plus dur à monter. Et puis Charles publie de son côté *Sacha* chez Cornélius comme moi j'ai déjà publié *Hanté* chez ce même éditeur et *Une Élection américaine* avec Loo Hui Phang chez Futuropolis. Je travaille d'ailleurs sur un autre ouvrage, toujours avec Loo Hui Phang et encore pour Futuropolis qui s'appellera *Les Enfants pâles*. Ensuite, je compte refaire un livre pour Cornélius. C'est une cure de jouvence, nous nous retrouvons chacun jeune auteur qui démarre dans la profession. ■

Propos recueillis par Benoît Mouchart
et Jean-Pierre Mercier | le lundi 9 juin 2008 à Paris |

Monsieur Jean, la concierge et le SDF

Évariste Blanchet

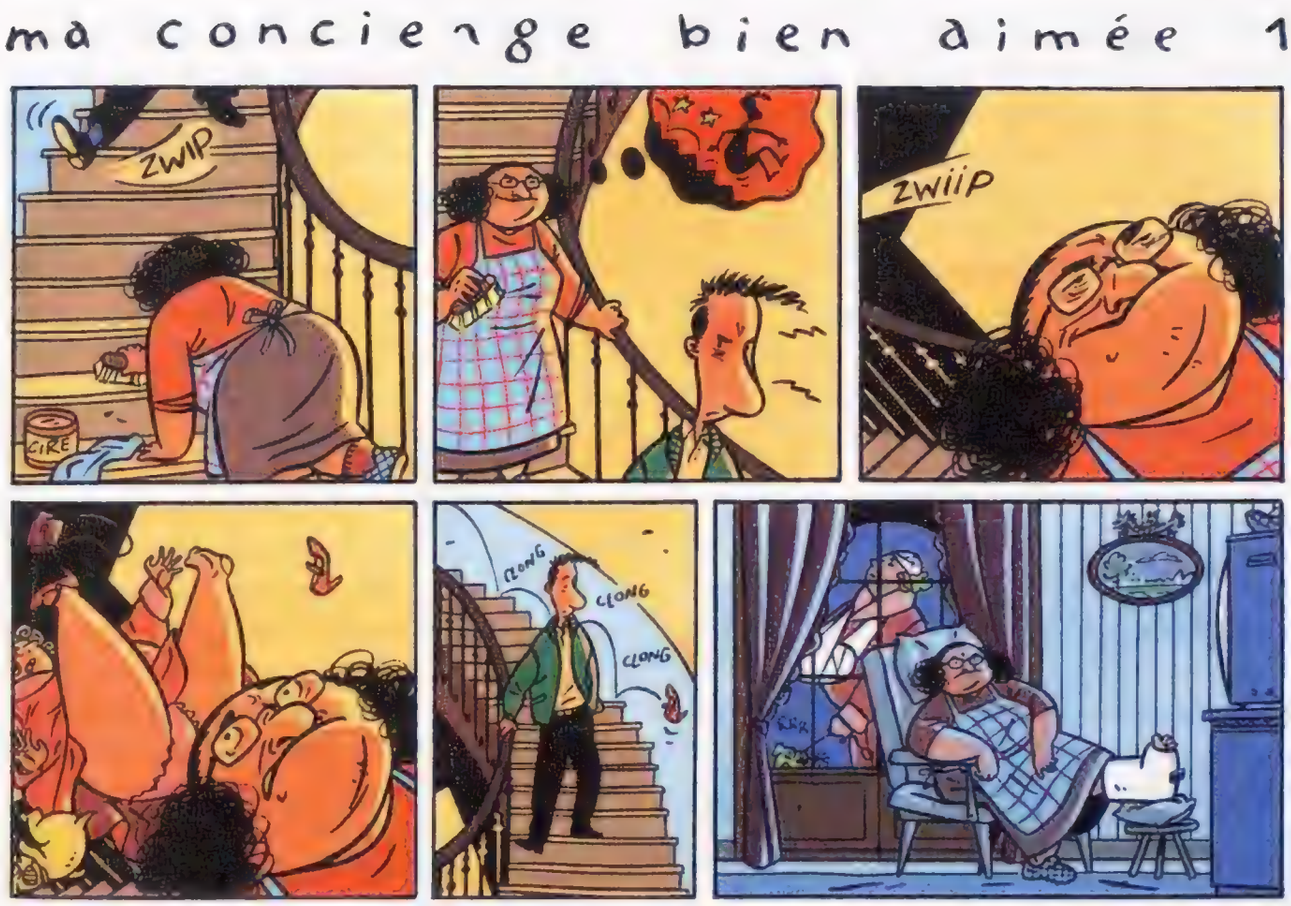
Sans penser une seule seconde que les années 1980 auraient constitué un long hiver durant lequel toute créativité aurait été gelée, et que la décennie suivante annonçait un nouveau printemps, Monsieur Jean *participe néanmoins à un renouvellement de la bande dessinée qui apparaît avec une évidence accrue avec le recul du temps.*
Deux décennies après son apparition dans le catalogue des Humanoïdes Associés, cette série qui ne comporte en tout que six volumes est devenue la création la plus réputée de Dupuy et Berberian.

En 1991, au moment où le premier volume apparaît dans les bacs des libraires, le personnage est quasi-inconnu du public, malgré sa présence dans une anthologie périodique animée par Frank Margerin et la prépublication de trois histoires dans une éphémère revue. Leurs auteurs le sont à peine moins, hormis des lecteurs de *Fluide Glacial*, revue à laquelle ils ont collaboré de manière continue pendant six ans.
À sa parution, le livre provoque un étrange attrait, probablement à cause des sentiments contradictoires qu'il provoque. Car, spontanément, le trait de Dupuy et Berberian présente une certaine familiarité. Sur le plan graphique, la nouvelle série s'inscrit dans la continuité des précédentes, notamment *Henriette* dont on reparlera. Plus généralement, leur trait rappelle moins les grands classiques franco-belges qu'une poignée de dessinateurs de la génération des années 1970 qui ont remis les précédents au goût du jour. Le duo est moins le rejeton d'Hergé ou du Franquin des années 1950 que d'un Chaland et est donc assimilé à la famille « ligne claire ».

Esquisse pour la couverture de *Monsieur Jean, Un certain équilibre* © Dupuy et Berberian

Dans le même temps, le personnage d'écrivain trentenaire qui préfigure le désormais célèbre « bobo parisien » et le ton de comédie contemporaine mêlant humour et mélancolie apparaissent comme résolument nouveau.

Pour autant, l'entrée en scène de ce jeune homme moderne et timide qui a déjà un peu vécu, sentimentalement et professionnellement, se fait discrète. Aucune comparaison n'est possible avec, par exemple, les séismes moébusiens provoqués par la découverte de *La Déviation*, d'*Arzach* ou du *Garage Hermétique*. La révolution, qu'elle soit politique ou esthétique, n'est plus depuis longtemps à l'ordre du jour.
Le titre du premier volume (*Monsieur Jean, l'amour, la concierge*) renforce ce sentiment de contradiction. Derrière sa bizarrerie, il annonce parfaitement le programme : Monsieur Jean est le héros, le pivot de l'intrigue, celui autour duquel vont tourner et converger les autres personnages. L'amour, spontanément, n'évoque ni sexualité ni étreinte physique, mais un sentiment, parmi les plus nobles, qui flotte dans les sphères supérieures de l'esprit humain. La concierge, enfin, s'oppose violemment aux deux éléments précédents, par son statut socialement dévalorisé et par ses préoccupations supposées très terre-à-terre.
Mais l'élément le plus significativement hétérogène tient aux types d'histoires racontées. Sur les onze récits rassemblés dans le premier volume, quelques-uns relèvent de la comédie contemporaine tandis que d'autres sont assimilables à une bande dessinée à gag plus traditionnelle, les premiers bénéficiant d'une pagination plus importante que les seconds parfois réduits à une simple demi-page. Ces deux tendances sont assez nettes,



| Extrait de *Monsieur Jean, l'amour, la concierge* ©1991 Les Humanoïdes Associés |

ce qui n'implique pas pour autant que chaque histoire soit strictement assimilable à une seule catégorie.

Au début était la concierge

La concierge est un personnage important au point que la plupart des histoires de la catégorie « bande dessinée à gag » sont titrées « *Ma Concierge bien-aimée* ». Si le personnage est assez « chargé », c'est essentiellement pour des raisons pratiques, comme si les auteurs voulaient marquer leur territoire et insister sur le fait qu'ils sont dans la représentation et non dans le réel, qu'ils sont des auteurs qui s'inscrivent dans des traditions déjà anciennes où l'on n'hésite pas à être outrancier ou paroxystique.

La concierge possède un corps très disgracieux qui la fait ressembler, pour citer un personnage, à une « *grosse courge velue* ». À la laideur physique, s'ajoute un caractère peu reluisant notamment à cause de sa médisance voire d'un certain sadisme.
En outre, le lecteur est amené à se demander si sa principale fonction est de s'occuper de la bonne tenue de l'immeuble et du ménage des parties communes, ou si elle tient un rôle beaucoup moins sympathique de contrôle, de surveillance, pour ne pas dire de flicage des habitants. Là encore, c'est pour la bonne cause, celle de l'humour, qu'il est question de « concierge » et non de « gardienne », le premier terme ayant une possible connotation péjorative.
À noter enfin que le titre est un clin d'œil à une série télévisée à succès des années 1960 qui fut souvent rediffusée (*Ma sorcière bien-aimée*) et attribue indirectement au personnage de papier un aspect négatif et même maléfique (même si, paradoxalement, l'héroïne télévisée endossait un rôle de contre-emploi de jolie et gentille sorcière).

Les auteurs jouent donc avec un ensemble de stéréotypes sans méchanceté inutile, ni volonté de stigmatisation sociale : Dupuy et Berberian n'ont pas plus de haine envers les gardiennes d'immeuble que Franquin n'en avait pour les P.-D.G. signataires de contrats. La manière dont les courts récits à gags sont agencés dans l'album, souvent en alternance avec un récit plus long, peut donner l'impression qu'ils n'occupent qu'une fonction secondaire, un peu comme des respi-

rations ou des pauses entre deux récits plus sérieux. La volonté d'établir une hiérarchie entre le type de récits est d'autant moins probable que la différence de pagination est finalement relative et que les comédies n'étant nullement dramatiques, aucune pose n'est nécessaire pour que le lecteur retrouve le sourire. Elles recourent elles-mêmes aux gags.

Je persiste cependant à penser qu'il y a tout de même une différence de nature entre ces deux catégories. Mais quoi qu'il en soit, le récit entièrement bâti sur le gag final demeurera sans postérité dès le deuxième volume.

Une comédie contemporaine

Si plaisants que soient les gags avec la concierge, l'essentiel est pourtant ailleurs. Si les bandes dessinées se situant hors des genres consacrés et dans un cadre non exotique et strictement contemporain ne sont plus exceptionnelles au début des années 1990, elles sont toujours largement minoritaires. Pour peu que l'on ôte les productions à caractères satiriques, que Bretécher et Lauzier propulsèrent vers les sommets, l'échantillon de récits hors genre se déroulant ici et maintenant se réduit à sa plus simple expression.

L'alliance entre humour, mélancolie, intimisme et une élégance qui caractérise à la fois les personnages de Dupuy et Berberian et leur représentation graphique constitue un cocktail quasi-inédit, du moins en bande dessinée. Car la réunion de ces ingrédients n'est pas une nouveauté intrinsèque. Au cinéma, elle forme même l'ossature d'un genre : la comédie.

Les genres sont facilement identifiables. Si vous vous déclarez amateur de péplums ou de westerns, votre interlocuteur saisira instantanément à quel type d'œuvres vous vous référez. La comédie pose plus de problème puisque, pour s'en tenir à la seule production américaine, elle englobe à la fois les films burlesques avec Laurel et Hardy et les productions où s'illustrent Jim Carrey, Michael Keaton et Bill Murray. Ramené à un laps de temps plus raccourci et plus contemporain, le panel est cependant plus homogène. Si l'identification est aisée, la définition pose d'insurmontables problèmes. Celle que propose un spécialiste du cinéma américain comme Patrick Brion convient assez bien : un « *art subtil du mélange* » qui « *allie burlesque, finesse psychologique, trouvaille dramatique et satire sociale*[1] ». En revanche, si l'on se réfère à l'autre grande tradition du cinéma de comédie, celle des Monicelli, des Risi et des Scola, les mots « subtil » et « finesse » dissonent. « Grossièreté » et « vulgarité » seraient sans doute mieux adaptés, à condition toutefois de ne pas se méprendre. Si l'usage courant leur attribue un sens systématiquement péjoratif, il faut pourtant considérer qu'il existe de saines vulgarités, même (surtout ?) si elles atteignent des sommets, au point que Robert Bidochon pourrait passer pour un prince de l'élégance comparé à certains personnages joués par Alberto Sordi, Nino Manfredi ou Ugo Tognazzi.

Nul doute que Dupuy et Berberian se placent irrémédiablement du côté d'un bon chic bon genre américain. Il se trouve que le film préféré de M. Jean, *Baisers volés*, est de nationalité française. Mais quand on connaît la passion de son réalisateur, François Truffaut, pour le grand cinéma américain, et tout particulièrement pour celui de Lubitsch dont il reverra encore les films peu de temps avant sa mort, il est assez logique de considérer cette œuvre comme une version hexagonale de comédie américaine. Jean-Louis Bory parlait de « *charme* » et de « *bonheur* » à propos du film, termes assez appropriés à la bande dessinée réalisée par Dupuy et Berberian, non sans noter que c'était un cinéma « *de bonne tenue, voire de bonne éducation*[2] ».

Dans ce type de comédie, les personnages se retrouvent souvent dans des situations embarrassantes, mais le ridicule ne leur est jamais fatal et ils conservent toujours une certaine dignité, quand bien même le scénario s'épuise à tenter de la ruiner. Cette distinction inentamée, qui faisait déjà il y a un demi-siècle le charme d'un Cary Grant ou d'un James Stewart, tient aussi au fait que les personnages vivent dans un milieu souvent socialement favorisé qui les met à l'abri des coups du sort.

Il est cependant à noter que c'est d'un film italien que Félix, personnage essentiel, fait grand cas dans un moment d'intense déprime. Pour se remonter le moral, il incite M. Jean à reproduire avec lui une scène de *Mes chers amis* où les personnages, sur le quai d'une gare,

1 | Patrick Brion, *La Comédie américaine*, éditions de La Martinière, 1998.

2 | *Le Nouvel Observateur* du 16/09/1968.

3 | Si Jean-Claude Denis est une référence rarement revendiquée, à l'inverse de Götting ou de Petit-Roulet, la parenté des univers est cependant suffisamment flagrante pour que Jean-Claude Denis réalise un dessin de Luc Leroi et Monsieur Jean attablés à la même table de bistrot, pour le n° 30 de *PLG* consacré au duo en 1994. Voir également p. 108 et suivantes du présent numéro, l'article de Clément Lemoine.

Extrait du découpage de *Monsieur Jean, La Théorie des gens seuls* © Dupuy et Berberian

s'amusent à gifler les voyageurs qui se penchent aux fenêtres pour saluer leurs proches au moment du démarrage du train. Dupuy et Berberian nous racontent que M. Jean, par amitié, s'est prêté au jeu, mais ils se gardent bien de dessiner la scène, comme si elle s'avérait trop vulgaire pour eux. Le film, lui, ne se refuse aucun excès (il y a notamment une farce énorme et scatologique à pleurer de rire) pour décrire les virées déconnantes d'un groupe d'hommes mûrs qui ont définitivement refusé l'idée d'être adultes. Ce qui fascine sans doute Dupuy et Berberian dans ce film misogyne, et donc particulièrement bien adapté puisque la déprime de Félix résulte directement de ses échecs amoureux, ce n'est pas tant l'attrait d'un mauvais goût qu'ils se refusent à pratiquer, que la vitalité des personnages. Comme dans toute bonne comédie italienne, derrière un nihilisme apparent, destructeur de morale et de convenance, sont toujours posées les éternelles questions sur l'amour, le sens de la vie et la mort.

Félix a quelques bonnes raisons d'aimer le film de Monicelli, peuplé de personnages (apparemment) immatures dans lesquels il peut se projeter. À ceci près que les premiers atteignent toujours leurs objectifs délirants, ce qui n'est jamais le cas de Félix qui au contraire rate systématiquement tous les projets farfelus dans lesquels il s'immerge.

Un héritage assumé

Alors qu'un Chaland puisait ses modèles dans ses lectures d'enfance, fusse pour en détourner les structures narratives et en parodier les intrigues, Dupuy et Berberian ont été contraints de trouver leur inspiration hors de la bande dessinée, faute de modèle, encore que Luc Leroi, préalablement créé par Jean-Claude Denis, soit un ancêtre crédible de Monsieur Jean[3]. La comédie comme genre et certains films de Truffaut, notamment ceux joués par Jean-Pierre Léaud, ont donc dû beaucoup compter. Qui est Monsieur Jean sinon un Antoine Doinel plus contemporain et plus bourgeois, qui vieillit lui aussi d'un épisode à l'autre ?

Pour autant, les dessinateurs ne cherchent heureusement pas à faire du cinéma sur papier. Ils assument, sans honte apparente, leur statut d'auteurs de bandes dessinées, leurs activités d'illustrateurs n'exprimant

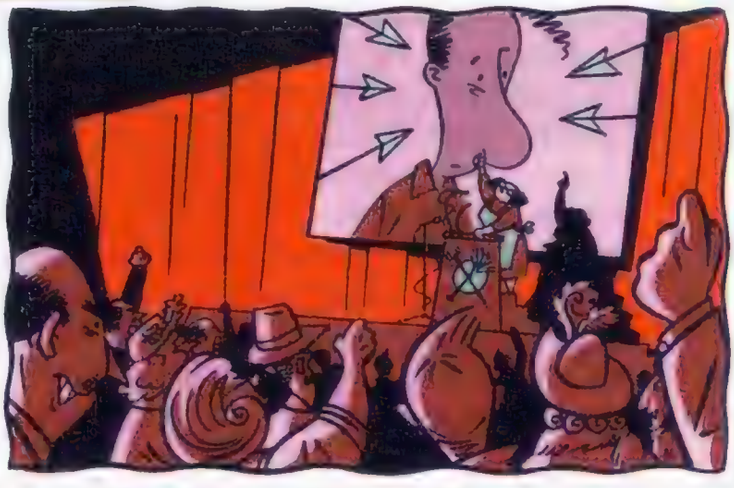
aucune obsession de pallier une reconnaissance artistique potentiellement défaillante. Ainsi, malgré leur style « classieux », ils ne répugnent pas à faire de la « BD à gros nez », si l'on en croit la taille de l'appendice nasal de leur héros. Par ailleurs, le personnage de Félix a plus d'une ressemblance, à commencer par le prénom, avec le personnage créé par Franquin pour sa série *Modeste et Pompon*. Certes, il ne s'incruste pas chez ses amis

Extrait de *Modeste et Pompon* d'André Franquin
© 1996 Franquin –Lombard

pour leur vendre tout un tas d'objets souvent inutiles, il leur apporte simplement ses déprimes, son mal de vivre…et parfois la garde d'un gamin, Eugène, dont il n'est même pas le père biologique.

La nouvelle série présente plus d'une similitude avec la précédente, malgré l'apparition décisive de la couleur, d'un propos et d'un ton nouveaux. Le personnage d'Henriette, cette jeune fille un peu ridicule qui vit une adolescence difficile à cause de son tour de taille, et de la bêtise et de la méchanceté de son entourage, pourrait bien donner, à quarante ans de distance, pour peu que le destin continue de lui être cruel, cette concierge rendue acariâtre par les blessures de la vie. La parenté physique est troublante mais pas certaine.

Une autre hypothèse est envisageable. Si l'on reprend l'idée de projeter Henriette dans l'avenir, en oubliant cette fois son sexe et son aspect physique, et en réduisant à quinze ans la distance temporelle, elle pourrait parfaitement être devenue Monsieur Jean. N'a-t-elle pas passé une bonne partie de son adolescence, perdue dans ses rêveries à noircir inlassablement les pages de son journal intime, vu bien autrement que comme un simple défouloir, mais comme l'amorce d'une réelle œuvre littéraire destinée à la publication et au succès ? Sur le plan formel, il y a bien évidemment une continuité entre la première série d'*Henriette* et les premiers *Monsieur Jean*. On sent simplement que Dupuy et Berberian ont atteint une certaine maturité graphique, qu'ils ont franchi un palier. L'abandon de plongées et les contre-plongées récurrentes et ostentatoires dans Henriette n'est cependant pas un indice de cette assurance nouvelle. Henriette, comme toute enfant complexée, n'a que peu de protections envers les agressions du monde extérieur. D'où, dans ses mésaventures, une violence plus grande, accompagnée d'une intense paranoïa que les dessinateurs concrétisent brillamment par leurs effets graphiques. Monsieur Jean, lui, est un personnage adulte, autonome, dont l'inquiétude existentielle ne tourne jamais au délire. D'où la quasi-disparition de tout effet expressionniste



Extrait de *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*
©1991 Les Humanoïdes Associés

qui, par ailleurs, est le signe d'un recentrage sur l'histoire. L'un des auteurs ira même jusqu'à affirmer, évidemment avec excès, qu'avant Monsieur Jean « *on avait peu de choses à raconter*[4] ».

Une intense activité onirique

L'un des éléments très présent dans les deux séries est assurément la récurrence des rêves, éveillés ou non. Pour en rester au seul M. Jean et en simplifiant à l'ex-

Extrait du *Journal d'Henriette*, T.1
© 2000 Les Humanoïdes Associés

trême, on peut leur attribuer deux fonctions, selon qu'ils s'apparentent à un cauchemar nocturne ou à une rêverie éveillée. La première fonction, en exacerbant une situation à problème et en lui donnant des proportions insensées, est de provoquer le rire. Exemple : Monsieur Jean rêve que sa concierge harangue une foule haineuse du haut d'une tribune en désignant son portrait à la vindicte populaire. La seconde fonction, en replongeant le personnage dans son passé, est de susciter de l'émotion. Exemple : Monsieur Jean rencontre une ancienne petite amie et se rappelle plusieurs moments de leur liaison passée. Dans tous les cas, les rêves sont toujours une extrapolation du présent. S'ils ne sont pas la propriété, ni même la spécialité des écrivains, ils leur seraient pourtant intrinsèquement liés, les rêves n'exprimant rien d'autre que de l'imaginaire, soit la matière même qui sert à bâtir les fictions.

Dans la série, les rêves sont innombrables et souvent développés sur plusieurs pages. Ils prennent des tours de plus en plus délirants, ainsi cette guerre où les projectiles sont des pizzas. Mais au-delà des petits tracas finalement assez ordinaires auxquels ils font référence, ils traduisent parfois une angoisse intense que les effets comiques persistants ne parviennent jamais à atténuer.

Le rêve des planches 37 à 39 d'*Inventaire avant travaux*, est un exemple fameux. On y voit non pas un

Extrait de *Monsieur Jean, Vivons heureux sans en avoir l'air*
© 1998 Les Humanoïdes Associés

glissement de terrain mais… un glissement d'immeuble ! Derrière la démesure de la situation (possible réminiscence d'une bande dessinée hyper-délirante du génial Francis Masse avec ses HLM mouvants ?), le message est clair : nul n'est plus désormais à l'abri de rien. Même si aucun élément ne permet de pousser l'interprétation en ce sens, on ne peut pas ne pas penser que cette incapacité d'un immeuble à protéger ses habitants des dangers de l'extérieur, intervient dans un contexte post-11 septembre.

La question sociale

Ce fort sentiment d'insécurité n'est cependant pas lié au contexte géopolitique mais plutôt à la question sociale. Dans ce rêve, Cathy ne fait aucune allusion au terrorisme. Réfugiée sur l'asphalte au milieu d'une foule, une couverture sur les épaules et sa fille Julie dans les bras, entourée par les voitures de pompiers et les ambulances, elle déclare simplement : « *On ne va quand même pas se retrouver à la rue…* ».

Si M. Jean donne l'impression de faire partie d'une caste de privilégiés, et de fait, bien qu'en soit le statut d'écrivain soit des plus précaires, notre héros semble à l'abri des soucis d'argent, il évolue dans un monde de plus en plus insécurisé mais dans lequel les délinquants et les fanatiques islamistes (pléonasme) ne tiennent aucune place.

4 | *Polemicker* n°6, 1992

Il y a d'abord un duo de SDF, rapidement complété par un troisième larron, qui forment bien plus qu'un simple élément de figuration : on suit leurs pérégrinations tout au long de l'album. Mais ce sont finalement d'autres personnages plus annexes qui travaillent en profondeur la question sociale. Il y a d'abord la vendeuse du magasin où Jean et Cathy font leurs emplettes pour meubler leur nouvel appartement. La jeune femme a une altercation avec une de ses collègues à qui elle reproche de n'avoir pas signé la pétition concernant la non-reconduction de quatre employées en contrat à durée déterminée.

Il y a ensuite le jeune employé chargé de faire dégager les deux SDF qui campe devant le magasin, puis, quelques pages plus loin, le vigile qui s'occupe de les faire décamper manu militari mais qui déprime parce qu'il ne supporte plus son boulot. Dernier élément : Jean, en ramenant les enfants de l'école et de la crèche, croise une foule de manifestants qui revendiquent pour la sauvegarde des retraites.

Extrait de *Monsieur Jean, Inventaire avant travaux* © Dupuis 2003

Extrait de *Monsieur Jean, Inventaire avant travaux* © Dupuis 2003

Cette préoccupation d'ordre social n'est pas totalement nouvelle. Dans le 4e volume, *Vivons heureux sans en avoir l'air,* la concierge a peur de se faire licencier depuis qu'elle a appris que le syndic s'apprête à installer des boites aux lettres et un digicode.
En extrapolant, on pourrait d'ailleurs interpréter le conflit latent et permanent entre M. Jean et sa concierge comme le dernier épisode d'une lutte des classes opposant bourgeois et prolétaires.
L'image donnée par ces derniers est particulièrement ambiguë mais correspond bien à la perception que

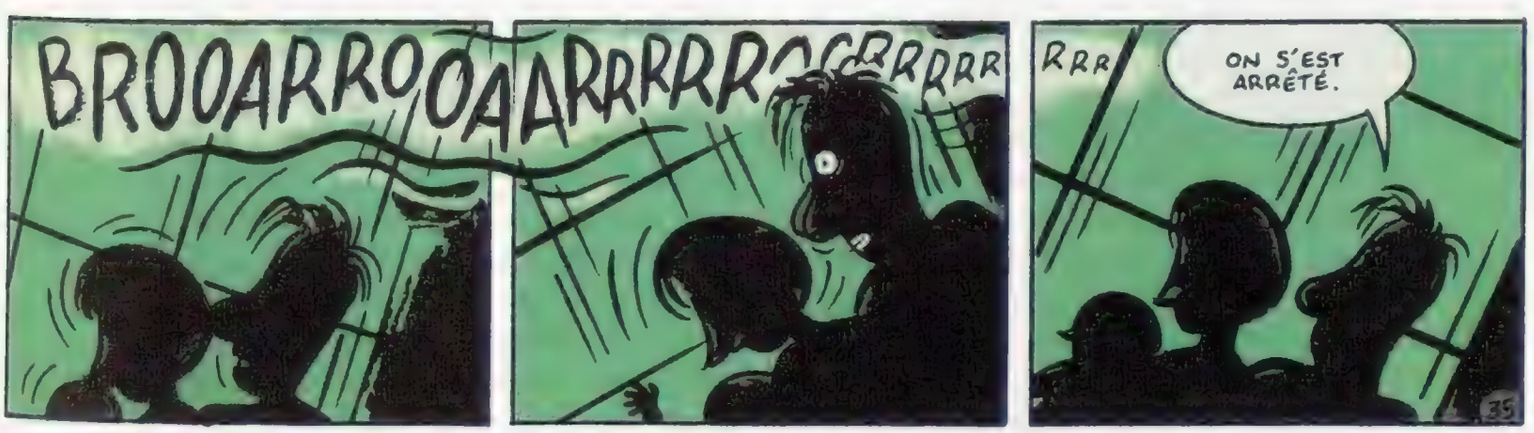
5 | Maurice Godelier, *Au fondement des sociétés humaines,* Albin Michel 2007.

peut en avoir M. Jean, et à travers lui, Dupuy et Berberian. Une certaine compassion pour leur difficulté mais également une certaine appréhension quant à leurs moyens de lutte. La concierge fait de la rétention de courrier. Quant à l'employée dont le contrat ne va pas être renouvelé, elle glisse à M. Jean (qui s'inquiète d'avoir à payer une pile d'assiettes que, perdu dans ses rêveries, il vient de faire tomber) qu'il peut tout casser dans le magasin. Dans le dernier cas, M. Jean n'est pas vraiment acteur mais simplement témoin d'un conflit qui le dépasse et sur lequel il n'affiche que sa perplexité. Sans doute n'a-t-il pas d'opinion tranchée : comme tout bobo qui se respecte, sans doute hésite-t-il, entre la compassion envers les plus démunis à qui l'on reconnaît n'avoir pas le choix des armes, et la gêne devant des pratiques (sabotage, chantage) tout de même considérées comme excessives et immorales. M. Jean ne sait plus trop si les prolétaires sont des victimes ou des preneurs d'otages, sa probable bonne conscience de gauche entrant bien évidemment en conflit avec des réflexes plus conservateurs.

Extrait de *Monsieur Jean, Inventaire avant travaux* © Dupuis 2003

La question existentielle

Inventaire avant travaux ne se contente pas de questionner le social, il creuse comme jamais des questions que l'on qualifiera par paresse de métaphysiques ou d'existentielles. Ainsi, à partir d'une anecdote minuscule et qui sert de fil rouge tout au long du livre (M. Jean a laissé à son ami Félix le lit dont il avait hérité de ses grands-parents), se développe un long questionnement sur le rapport tissé avec les objets. M. Jean, toujours perdu dans ses rêveries, est poursuivi par le spectre de ses grands-parents qui lui reprochent cette trahison qu'est le bradage d'un bien de famille. L'humour de ces scènes à répétition ne masque jamais la gravité de l'enjeu. Sans même avoir besoin de se plonger dans des livres savants d'anthropologie où l'on nous explique que, dans toutes les sociétés, il y a des objets que l'on vend, d'autres que l'on donne, d'autres enfin que l'on garde en vue de les transmettre[5], chacun sait d'expérience que, même dans une société mondialisée où la marchandisation est extrême, les objets n'ont pas qu'une valeur d'échange, même doublée d'une valeur d'usage : il faut encore compter avec une troisième



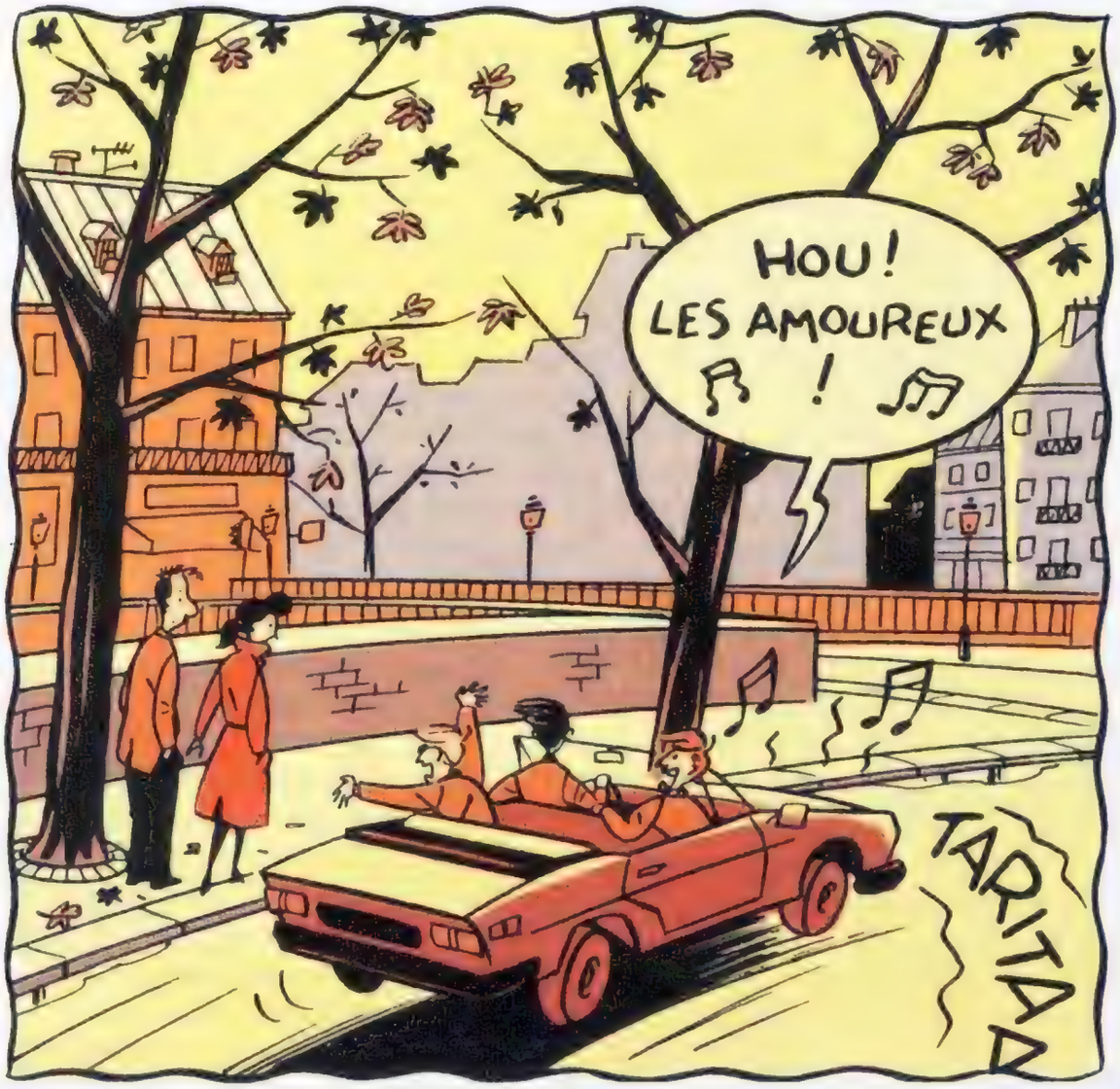
Extrait de *Monsieur Jean, Inventaire avant travaux* © Dupuis 2003

dimension que les grands théoriciens ont souvent négligée qui serait ce que dans le langage courant l'on désigne par « valeur sentimentale ».
Il est possible que Cathy en achetant de nouveaux meubles pour le nouvel appartement qu'elle va habiter avec M. Jean, succombe à une fièvre consumériste et que son désir de nouveauté soit la pure conséquence des lois du marché. Il est également possible que Monsieur Jean, dans sa méfiance envers les objets sans âme et son attachement à des biens qui ont une histoire fasse preuve d'une certaine résistance face aux assauts du marketing. Mais le différend entre les deux personnages pourrait être interprété d'une toute autre manière. Pour Cathy, les nouveaux meubles représenteront un nouveau départ, une nouvelle étape de sa vie, alors que M. Jean resterait prisonnier du passé : l'émancipation serait alors du côté de Cathy et l'aliénation du côté de M. Jean.
« *Tu veux qu'on se sépare ?* » demande alors la jeune femme. Par cette simple question, le problème qui semblait aussi essentiel qu'insoluble devient soudain accessoire, minuscule, au point que la question semble disproportionnée par rapport au conflit exprimé, et inutilement risquée, même si, d'évidence, la question est posée sur un ton malicieux.

Ce simple exemple illustre bien ce ton de comédie qui traite avec légèreté des problèmes d'une gravité immense, et où les angoisses du personnage principal, comme dans les meilleurs films de Woody Allen, prêtent souvent à sourire. D'ailleurs, plus d'une fois la parenté entre le cinéaste new-yorkais et les dessinateurs parisiens a été faite par des journalistes, pour une fois à bon escient.

Toute la réussite de la série tient à ce type de scènes, distillées au fil des albums, mais dont l'acuité n'avait jamais été aussi intense. Au-delà d'une interrogation politique ou philosophique sur la valeur des objets, sujet déjà peu banal dans une bande dessinée, c'est bien la question de la trace que l'on va laisser après sa mort qui est posée. Tout en restant constamment drôle, Dupuy et Berberian appuient souvent là où ça fait mal. La scène finale de l'album , Jean, Cathy et leur enfant, regardant Paris de leur balcon, est une scène apaisée, heureuse. Le conflit semble avoir été résolu. Que l'album suivant se nomme *Un certain équilibre* n'est donc pas une surprise. Mais devant la profondeur et l'intensité du précédent, on voit difficilement comment les auteurs auraient pu aller plus loin.

| Extrait de *Monsieur, Inventaire avant travaux* © 2003 Dupuis |



| Extrait de *Monsieur Jean, l'amour, la concierge* © 1981 Les Humanoïdes Associés |

Avec le dernier opus, constitué de récits courts ne dépassant pas généralement une page, les auteurs en reviennent d'une certaine manière à une BD à gags comme à leurs débuts. Mais n'ayant eu de cesse d'évoluer continuellement, et d'abord graphiquement, refusant d'en rester aux acquis, tout en conservant une grande cohérence avec leurs travaux précédents, il n'était plus possible pour eux de se projeter dans le passé, comme si de rien n'était.

La teneur des gags se base plus que jamais sur la réalité sociologique des personnages. Environnement et problèmes plus quotidiens liés aux questions matérielles, à la garde des jeunes enfants, parfois à la solitude de personnages annexes tiennent une place plus grande. La drôlerie est toujours présente mais l'innocence s'est à tout jamais évaporée. La critique semble un peu plus acerbe au détriment d'une compassion en baisse pour les personnages. Pour le coup, le social est un peu passé à la trappe : on se retrouve entre bobos avec des problèmes de bobos. D'évidence, le dernier *Monsieur Jean* est une introduction à la critique d'un Boboland, d'autant plus désenchantée qu'elle émane de deux de ses habitants n'éprouvant que peu de tendresse pour les us et coutumes de leurs congénères.

La colonisation sauvage de l'univers de M. Jean par cette nouvelle peuplade n'est probablement qu'un prétexte pour justifier cette pointe d'amertume qui émerge. À travers cette saga, nous est contée l'histoire d'une génération qui n'a accédé à l'âge adulte qu'à l'approche de la trentaine. Une fois ce cap passé, au fur et à mesure qu'Eugène et Julie grandissent, marquage le plus évident du temps qui passe, la singularité des personnages tend à s'estomper, leur quotidien les aspirant vers une existence plus banale.

Monsieur Jean et ses amis sombreront-ils dans la déprime ? Leur existence va-t-elle se normaliser ? Nous ne le saurons qu'en lisant le prochain épisode. Mais sans casser le suspens, tous les espoirs sont permis. Dupuy et Berberian ayant survécu à leur vie d'adultes, il n'y a pas de raisons que leur alter-ego de papier ne suive le même chemin. ■

Les parents du héros

Clément Lemoine

En amont de la création de Monsieur Jean, deux personnages de la bande dessinée française possédaient déjà quelques-uns des traits qui le caractérisent : Bernard Lermite et Luc Leroi.

Martin Veyron, Jean-Claude Denis, Dupuy et Berberian, quatre noms pour trois signatures, et trois personnages qui émergent de leurs travaux : dans l'ordre Bernard Lermite, Luc Leroi et Monsieur Jean. Trois personnages qui ont vécu sur des époques en léger décalage. Les années 1980 pour Bernard Lermite, la même décennie et la suivante pour Luc Leroi, et du début des années 1990 à nos jours pour Monsieur Jean. Le contexte de création n'est donc d'emblée pas le même, pas plus que le style graphique choisi par les uns et les autres. Mais, derrière les trois vestes, derrière les trois coupes rebelles, il y a un cousinage certain entre les trois personnages, une filiation qui unit leurs différents parcours.

On pourrait peut-être estimer que Dupuy-Berberian personnifient une image de « classiques de la modernité », notable par exemple par leur présence dans le livre *La Nouvelle bande dessinée* d'Hugues Dayez[1]. Or, ils ne sont peut-être pas tant des représentants de la nouvelle génération apparue dans les années 1990 chez les éditeurs « indépendants » que les héritiers de la génération précédente, celle de Veyron et Denis.

On peut noter, à titre de référence préalable, que Dupuy et Berberian ont toujours revendiqué l'importance de Jean-Claude Denis sur leur œuvre[2], avant de travailler avec lui sur l'album *Un peu avant la fortune*[3]. Denis, pour sa part, a demandé à Veyron de préfacer ses deux premiers albums de Luc Leroi, où Bernard Lermite fait d'ailleurs plusieurs apparitions. Il ne s'agit pas seulement ici de jouer au jeu des inspirations : parmi les humoristes de cette génération, plusieurs autres ont une influence visible, Petit-Roulet en tête[4], mais au contraire de Denis et Veyron, ils n'ont pas centré leur travail autour d'un personnage particulier. Or, ce qu'il y a de commun entre ces trois séries, c'est la manière de traiter le caractère central en bande dessinée à une certaine époque.

Tout en passif

En premier lieu, Monsieur Jean partage avec ses deux prédécesseurs une façon d'être en retrait. Plus qu'une timidité, il s'agit d'une réserve face aux événements. Bernard Lermite, sur ce point, est déterminant, lui qui fondait le concept du « moudougou » en 1982 : le laisser-aller comme meilleure résistance contre les ennuis de la vie. Bernard Lermite a beau essayer au fil des albums, il n'arrive jamais à s'impliquer, et de ses différentes tentatives avortées il ancre en lui une indifférence toujours plus grande. Un modèle de désintérêt pour l'extérieur qui fonde sans doute Luc Leroi et le premier Monsieur Jean, le célibataire.

Extrait de *Bernard Lermite Moudougous* © 2001 SEFAM

On retrouve finalement chez eux la même distanciation un peu passive. C'est même leur attente, leur bonhomie, qui suggère leur gentillesse. Quelque part, ce sont des faibles.

1 | paru chez Niffle en 2002

2 | « *J'ai été influencé par son travail, j'aime beaucoup les livres qu'il fait maintenant, et je parle avec lui quand j'ai envie de savoir où j'en suis par rapport à mon travail.* » Charles Berberian, *Onapratut magazine* n°2, mai 2003.

3 | éditons Dupuis, coll. Aire libre, 2008

4 | cité à deux reprises pour ses albums avec Martiny et Avril dans les influences de Charles Berberian en 1994 dans *PLG* n°30, c'est-à-dire aux débuts de Monsieur Jean.

5 | *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, Humanoïdes Associés, 1991.

6 | *Les Femmes et les enfants d'abord*, Humanoïdes Associés, 1994.

7 | *Plus lourd que l'air*, éditions du Fromage, 1979.

8 | *Luc Leroi remonte la pente*, Casterman, 1985.

9 | *Mes nuits les plus blanches*, Humanoïdes Associés, 1992. Presque tous les *Luc Leroi*. Bernard Lermite uniquement dans le premier volume, ensuite l'indifférence l'emporte sur l'angoisse.

10 | *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, (*ibid.*)

11 | *Luc Leroi : Le Nain Jaune*, Casterman, 1986.

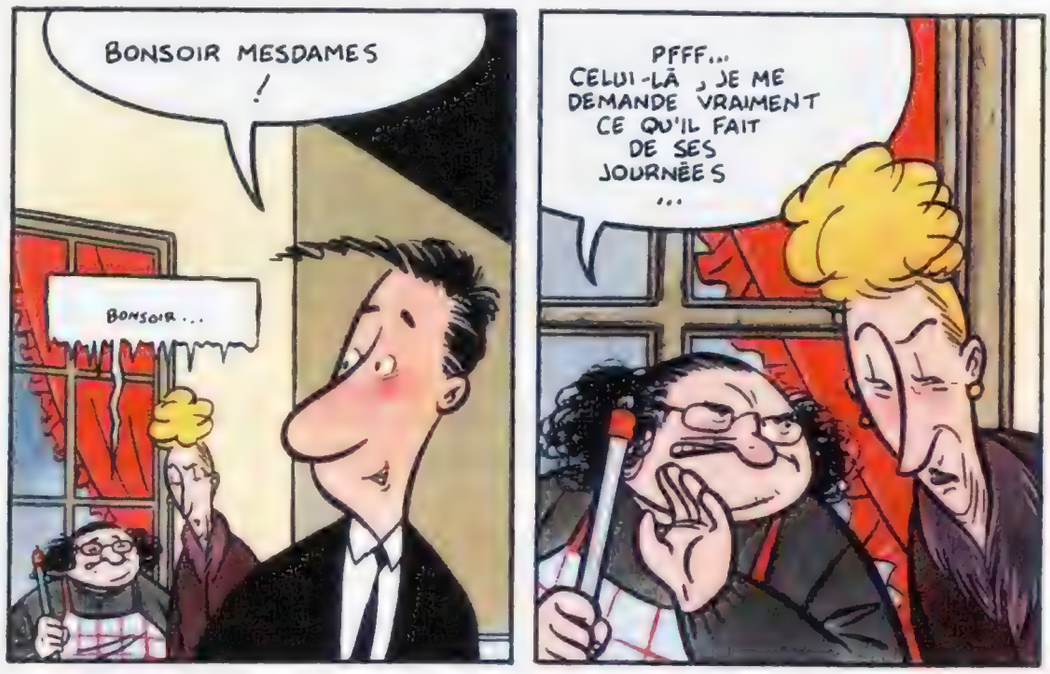
12 | par exemple dans *Luc Leroi déménage un peu* (*ibid.*)

13 | *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, (*ibid.*), *La Théorie des gens seuls*, Humanoïdes Associés, 1992. *Bernard Lermite* 1, éditions du Fromage, 1979.

14 | *Bernard Lermite* 1, (*ibid.*), *Luc Leroi : Toutes les fleurs s'appellent Tiare*, Casterman, 2000.

À ses débuts en tous cas, Monsieur Jean est tout en résistance passive. Ce n'est pas lui qui provoque les événements, mais la vie qui vient le chercher. Qui vient le déranger dans son confort intime, témoin cette scène récurrente où Jean ne parvient pas à prendre un bain tranquillement. Dans une de ses premières histoires, *Une bonne surprise*[5], lorsqu'il cherche un partenaire pour la soirée, Dupuy et Berberian ne le montrent jamais force de proposition : on lit uniquement les réponses négatives de ses ami(e)s. Ses actions sont ainsi souvent éludées, et toujours en réaction à une situation longuement décrite.

Sa réaction, parfois, c'est la fuite. Quand sa propriétaire, d'un certain âge, cherche à faire basculer leur entretien dans le registre de la séduction, il s'échappe en courant dans la cage d'escalier[6]. De la même façon que Bernard Lermite s'enfuit par la fenêtre lorsque c'est son tour chez le dentiste[7]. De la même façon que Luc Leroi s'éclipse d'une soirée où il retrouve d'anciennes connaissances gênantes[8].



| Extrait de *Monsieur Jean, l'amour, la concierge* ©1991 Les Humanoïdes Associés |

Plaire sans séduire, séduire sans plaire

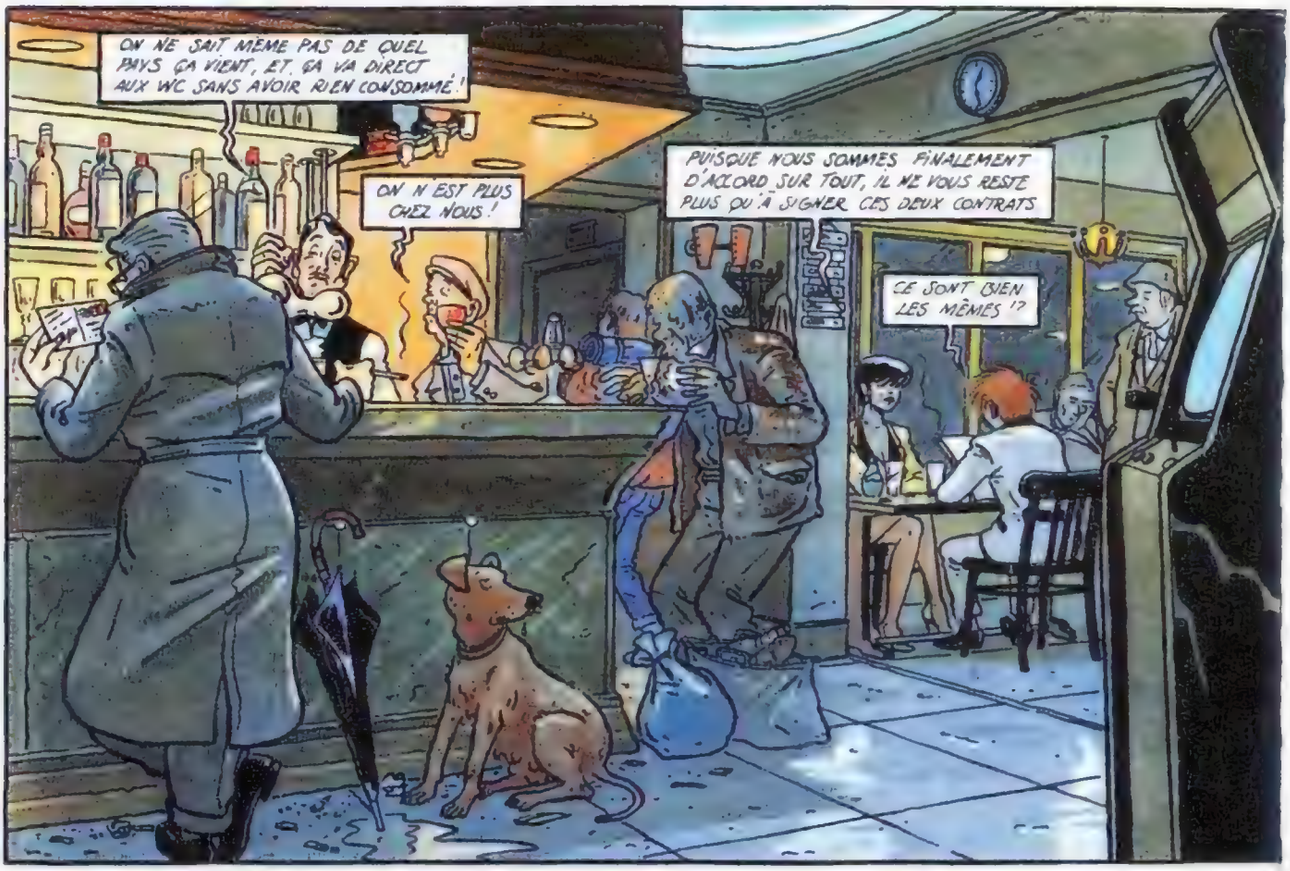
C'est que le laisser-vivre n'empêche pas les tourments. Derrière la nonchalance affichée, se cache parfois des émotions diverses. Bernard, Luc et Jean enchaînent par exemple les crises d'insomnie, avec ou sans raison[9]. Ils semblent craindre des attaques hypothétiques, venues de gangsters, de pizzas ou d'hippopotames. Des craintes qui se manifestent souvent sous la forme de fantômes, bonnes ou mauvaises consciences à moitié matérialisées, qui montrent nos héros à mi-chemin entre la réalité et le fantasme intérieur. C'est ainsi que chaque étape de la vie s'accompagne de son lot d'angoisses. Dont les femmes, au tout premier plan.

Car ils sont tous trois des hommes à femmes. Avant de se mettre en couple avec Cathy, Jean a eu des conquêtes en nombre, comme en témoigne sa concierge : « *Mais c'est que ça plaît, apparemment, et pas toujours aux mêmes !*[10] ».

Luc Leroi et Bernard Lermite ne se sont jamais fixés. Ils ont, selon la journaliste du *Nain Jaune*, « un rapport privilégié à la femme[11] ».

Jean, bien sûr, n'est pas aussi laid que ses deux camarades, petits bouffis ridicules ; mais mal rasé, bougon, il ne se pose pas pour autant en séducteur. Aucun des trois ne se conduit jamais à la manière des Don Juan qu'on trouve dans leur entourage, Clément ou Danny. Au contraire, ils sont mal à l'aise, hésitants, individualistes la plupart du temps. Mais ça ne les empêche pas de séduire, même malgré eux, la difficulté consistant plutôt à garder leur conquête au-delà d'un épisode.

Les héros dragueurs malchanceux sont des éléments sûrs du comique. Il n'est pas rare que, dans sa première jeunesse, Jean tombe amoureux d'une femme déjà prise. Ou que son flirt soit gêné par un raseur, traducteur portugais ou meilleur ami. On retrouve bien ce schéma classique chez Luc Leroi, que l'inévitable Gilbert dérange toujours au plus mauvais moment[12]. La femme est utilisée ici comme un objet comique, avant tout vu de l'extérieur. Pas étonnant donc de retrouver dans les aventures de notre trio les fantasmes habituels sur la jeune fille au pair[13] et sur l'hôtesse de l'air[14]. C'est l'un des enjeux de *Monsieur Jean* dès son troisième album que de sortir de cette perception extérieure de la femme pour affiner la psychologie des personnages.



| Extrait de *Luc Leroi, Des écureuils et des filles* © 1990 Casterman |

Cette évolution, c'est le bénéfice de l'âge, et Jean va apprendre à s'engager dans tous les domaines, en particulier sentimental.

Le charme discret de la bourgeoisie

Le point commun le plus spécifique entre ces trois caractères tient aussi à leur distance avec les personnages majoritaires des séries humoristiques de leur époque, tous juvéniles et populaires. Monsieur Jean, Luc Leroi et Bernard Lermite affichent au contraire une certaine aisance financière et une certaine maturité physique, à l'opposé par exemple des héros contemporains de Frank Margerin.

Ce sont des bourgeois citadins, dont le taxi est un des fréquents modes de déplacement (on se demande d'ailleurs si Monsieur Jean a son permis, à force de le voir transporté dans les voitures des autres) et dont le costume garde une élégance toute urbaine. On note même la présence du décor parisien, qu'il soit rappelé dans les dialogues de Bernard Lermite ou dans les arrière-plans de Monsieur Jean. La force du décor se lit d'ailleurs aussi dans l'attachement que les trois personnages gardent pour les choses matérielles : l'habitation revêt un caractère particulièrement important, y compris dans les crises. L'effondrement de l'immeuble de Jean[15] répond à celui de Luc[16]. Le thème de la concierge n'est pas non plus spécifique à la série de Dupuy-Berberian, et on le retrouve, dans des tonalités proches, chez Jean-Claude Denis comme chez Martin Veyron. L'appartement dévasté, la baignoire comme lieu de refuge mis en péril :

| Extrait de *Bernard Lermite, Réputé* © 2001 SEFAM |

le cocon de l'appartement est sans cesse renvoyé à sa fragilité, marque aussi de la faille entre les héros et leur image de bourgeois.

L'art et la manière

Car s'ils sont bourgeois, ils sont aussi bohèmes, selon une formule désormais courante, qui a servi à qualifier l'œuvre de Dupuy-Berberian, avant d'être retournée par eux. D'où une oscillation entre les deux lieux

| Extrait de *Monsieur Jean, Vivons heureux sans en avoir l'air* © 1998 Les Humanoïdes Associés |

sociaux opposés, le club privé et le café, tous deux bien présents, mais où jamais les héros ne s'installent confortablement.

Monsieur Jean est écrivain. Un de ses romans au moins a fait l'actualité de la rentrée littéraire, et les médias parlent de lui régulièrement. Il jouit donc d'une reconnaissance artistique certaine. Son prédécesseur Luc Leroi est passé lui aussi du côté de la littérature, après quelques emplois temporaires et de nombreuses périodes d'oisiveté. Quant à Bernard Lermite, s'il se fait entretenir par ses parents jusqu'à un âge avancé, il trouve quand même le moyen de faire écrire par son entourage des livres dont il est le héros[17]. Tous trois ont donc de bonnes raisons de rester à la maison, et de placer l'effort du côté de l'intellect. Ils rêvent presque autant qu'ils vivent.

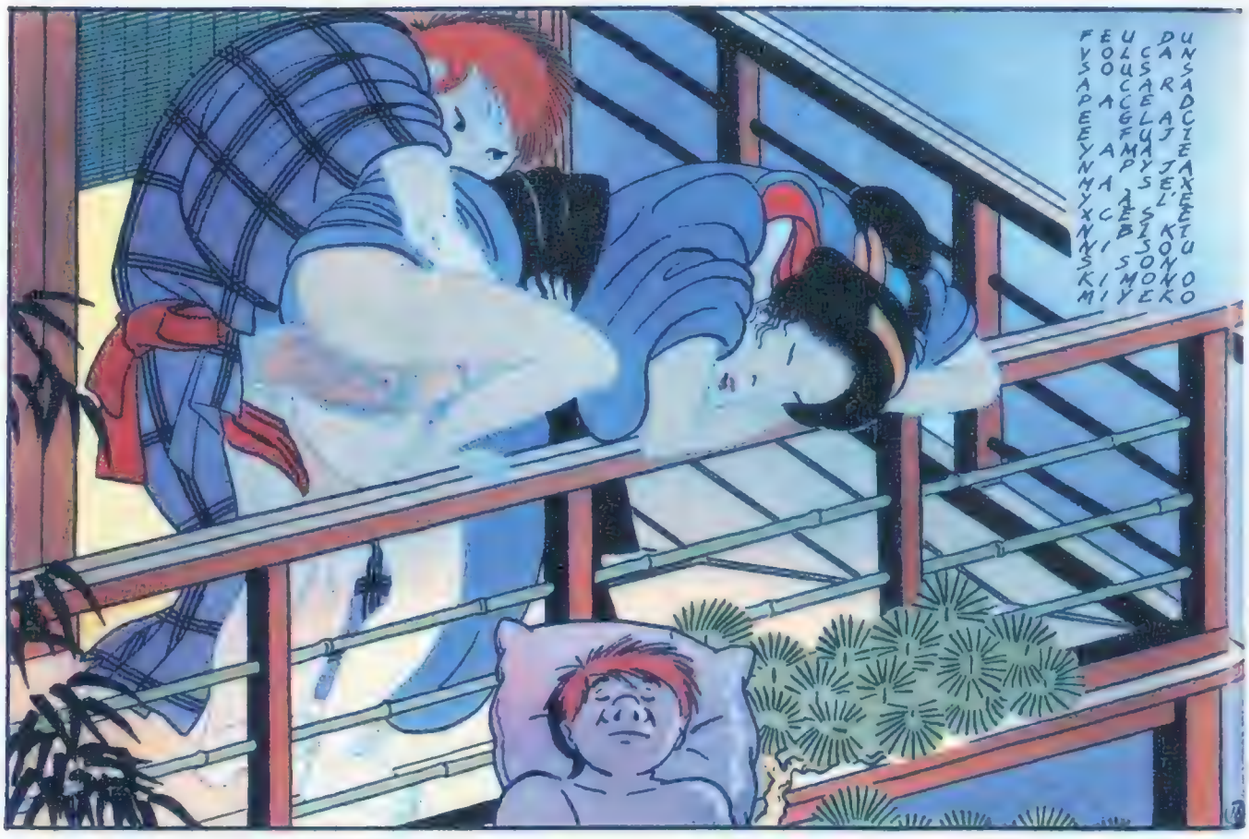
On retrouvera dans les trois séries des scènes comparables de recherche d'inspiration et de tentatives de carrières dans l'audiovisuel : Jean est embauché pour écrire un scénario l'année suivant le rôle principal de Luc dans un téléfilm. La satire du monde du cinéma, lesté d'une certaine dose de clichés, se retrouve dans un cas comme dans l'autre.

Mais au-delà de la culture, c'est un esthétisme commun qu'on retrouve d'un personnage à l'autre, et plus précisément un esthétisme rétro. Jean a toujours peur de perdre les traces de son passé, et tient plus que tout à ses disques de jazz vinyles. Comme Luc, il s'obstine à taper à la machine, on ne les verra jamais devant un ordinateur, et l'utilisation de son premier téléphone portable dans *Un certain équilibre* se fait avec douleur. L'élégance, c'est aussi de savoir se mettre en question, en s'ouvrant au monde. Les trois hommes voyagent, avec un goût certain pour l'exotisme. On retrouve dans les trois séries la même référence aux arts japonais, bulles verticales et estampes mythiques.

Aux frontières du réel

Il y a bien un air de famille entre les trois personnages, derrière les distances de style et d'époque. Mais la principale différence entre eux tient surtout à leur rapport à la réalité. Bernard Lermite commence sa carrière dans une joyeuse fantaisie, qui touche à l'absurde et au fantastique ; puis, progressivement, son univers se rationalise pour arriver à la satire sociale et psychologique qui structure l'œuvre ultérieure de Martin Veyron. Le réalisme s'est nettement accentué entre les premières histoires et *Le Pagure est connu*, la grande

15 | *Inventaire avant travaux*, Dupuis, 2003.
16 | *Luc Leroi contre les forces du mal*, Futuropolis, 1982, entre mille autres déménagements.
17 | *Le Pagure est connu*, éditions Albin Michel, 1993.
18 | *Polemicker* n°6, novembre 1991



| Extrait de *Luc Leroi, Le Nain jaune* © 1986 Casterman |

dernière. Luc Leroi connaît un parcours assez semblable, passant d'un comique de l'exagération et du guignol à une psychologie plus fine et plus construite. Mais jusqu'au bout, Jean-Claude Denis refuse de limiter ses intrigues au quotidien ; il y mêle un brin de polar, qu'il soit imaginaire ou non, pour construire son suspense.

Monsieur Jean n'a jamais vécu d'aventure aussi romanesque. D'emblée, il relève du portrait de mœurs, sans trop de concessions à l'invraisemblable. « *La vie de Monsieur Jean est très proche de la nôtre.*[18] » déclarent Dupuy et Berberian. Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que toutes ses aventures sont du domaine du quotidien : Dupuy et Berberian ont au contraire régulièrement recours aux clichés, aux grosses surprises, pour alimenter les gags et les chutes.

On notera, par exemple, le cliché de l'Africain de l'ouest, en transit avec toute sa famille dans l'avion de

| Extrait de *Monsieur Jean, Vivons heureux sans en avoir l'air* © 1998 Les Humanoïdes Associés |

| Extrait de *Bernard Lermite* © SEFAM |

Jean[19], en bon rouleur de « r » pour Bernard Lermite[20] et à Rambouillet avec sa sagaie avec Luc Leroi[21]. Plus généralement, les premières histoires de Monsieur Jean se concluent la plupart du temps par des incidents remarquables : l'inondation nécessitant la venue des pompiers, les malfrats qui prennent en autostop celui qui vient de leur échapper, et nombre d'autres coïncidences troublantes. Jean se fait même arrêter par la police (pour tapinage !)[22], une mésaventure que, de leur côté, connaissent régulièrement Luc Leroi et Bernard Lermite.

Mais la croisée des chemins

La différence tient à la maturité grandissante de *Monsieur Jean*, qui, au fil des albums, conduit ses auteurs à accentuer l'effet de vraisemblance, laissant de côté la chute démesurée, abandonnant le récit complet et évoluant soit vers des formats narratifs plus longs et plus posés, soit vers des gags suffisamment rapides pour ne pas demander des chutes marquantes.

Mais l'évolution de Jean l'amène surtout à s'enrichir d'un univers, et à se libérer du rôle pesant de célibataire indolent. En rencontrant Cathy, en acceptant la naissance d'un enfant, en déménageant, Jean décide de s'impliquer, et commence à s'éloigner du personnage qu'il était. Il vieillit. La dernière vignette d'*Inventaire avant travaux* nous le montre dans les bras de sa petite famille, contemplant l'horizon du haut de son balcon. Tourné vers l'avenir, il n'est plus « l'homme des années 1980 » que sont restés un peu ses deux camarades.

L'ironie du sort fait qu'au moment même où Jean abandonne ce rôle de célibataire individualiste, la même force pousse Dupuy et Berberian à s'intéresser un peu plus aux personnages secondaires, et à se pencher plus attentivement sur la destinée de Félix. Il est amusant de constater que c'est Félix qui, à l'intérieur des aventures de Monsieur Jean, reprend l'héritage de Luc Leroi et de Bernard Lermite : comme les deux autres, il multiplie les petits boulots, affiche la même puérilité et les mêmes discours sentencieux, ne stabilise pas vraiment son couple, opte en cas de déprime pour le même laisser-aller. Il oscille entre le « moudougou » et le créatif. C'est lui, par exemple, qui défend le malheur comme force commerciale[23], une idée tirée tout droit du dernier volume de Bernard Lermite[24].

Si ce statut de trentenaire hésitant, sur le pas des responsabilités qu'était Monsieur Jean, finit par être assumé par le second rôle, c'est donc que le statut de héros a changé. Luc Leroi et Bernard Lermite s'affichaient comme des anti-héros, des personnages iconoclastes par leur seule attitude, dans un panorama de héros plus classiquement intrépides. Aujourd'hui ce combat n'a plus à être mené, et Félix n'aurait plus d'originalité à assumer le rôle-titre, en plus de ses atermoiements. Au contraire : en le laissant à Jean, il s'octroie une indépendance encore plus grande envers la société.

Pour dessiner une satire sociale, et donner leur vision de notre monde, Dupuy et Berberian ont donc lancé Jean dans le monde, comme un Tintin du nouvel âge. Un recentrage autour d'un héros positif, prêt à incarner des valeurs humanistes ? On peut pourtant remarquer que dans *Bienvenue à Boboland*, leur nouvel outil de décryptage de la société contemporaine, le héros traditionnel a laissé la place à un groupe de personnages sans chef de file. Et finalement, l'héritage de Bernard Lermite et Luc Leroi semble s'estomper, sans plus de nécessité d'une figure centrale. ■

19 | *Les Nuits les plus blanches*, (*ibid.*)
20 | *Bernard Lermite* 1, (*ibid.*)
21 | *Luc Leroi remonte la pente*, (*ibid.*)
22 | *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, (*ibid.*)
23 | *Inventaire avant travaux*, (*ibid.*)
24 | *Le Pagure est connu*, (*ibid.*)

Portrait de l'artiste en jeune fille : les métamorphoses d'Henriette

Nicolas Rouvière

Avec ses énormes lunettes carrées, son prénom désuet, ses habits et sa coupe de cheveux d'un autre âge, Henriette est une petite adolescente de quatorze ans, grosse, myope, et d'apparence vieillotte. Avec sept albums publiés à ce jour, la série est le pendant des aventures de Monsieur Jean, *avec lesquelles elle forme un curieux diptyque.*

Créée en 1985 par Dupuy et Berberian dans le journal *Fluide Glacial*, la série *Henriette* constitue un cas à part dans le panorama de la bande dessinée des vingt dernières années. Au rebours des héroïnes calquées sur

Extrait du *Journal d'Henriette*, T.1
© 2000 Les Humanoïdes Associés

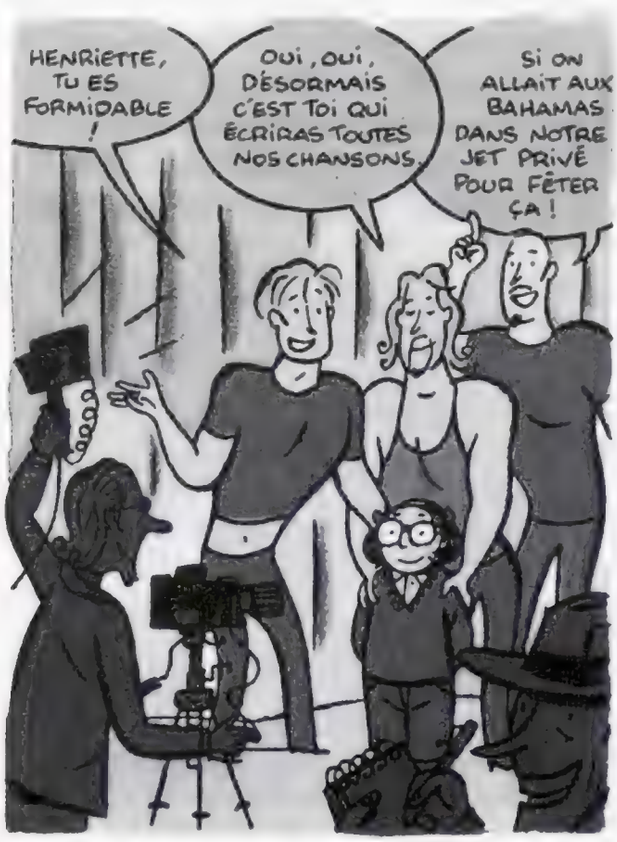
des personnages masculins actifs et performants, c'est un personnage tout d'intériorité : une « écrivaine » en herbe, qui résiste à la bêtise et à la violence de son environnement familial en consignant dans un journal intime ses rêves et ses pensées. Le personnage connaît des métamorphoses successives : d'abord destinée, de 1985 à 1990, au public adulte de *Fluide*, la série se poursuit de 1996 à 2001 dans le magazine pour enfants *Je Bouquine*, où elle se fait plus tendre et plus légère, avant d'être publiée en 2003 dans *Spirou*. La référence au journal intime devient alors plus anecdotique, en même temps que s'éloigne l'atmosphère de souffrance psychologique qui caractérisait les débuts de la série. La série *Henriette* partage avec celle de *Monsieur Jean* quelques points communs significatifs : même vocation littéraire chez les deux personnages, même caractère intimiste de la narration, et parcours de délivrance parallèle, au terme duquel les deux protagonistes trouvent un équilibre dans leur vie. Henriette serait-elle le double féminin et préadolescent de Monsieur Jean ?

Les trois premiers tomes, publiés sous le titre *Le Journal d'Henriette*, mettent en scène de façon poignante l'adversité du monde des adultes. Henriette est flanquée d'un père brutal, matérialiste et terre à terre, vendeur de machines à laver, qui l'accable de remarques humiliantes sur son physique et fait la chasse à son journal intime. Si la mère semble davantage soucieuse de la santé psychologique de sa fille, le couple apparaît foncièrement égoïste et radin, en se déchargeant de toutes les tâches sur la jeune adolescente, qu'ils privent des plaisirs simples de son âge.

Extrait d'*Henriette, Une envie de trop*
© 1998 Les Humanoïdes Associés

Cette dernière reçoit une éducation traditionaliste, où l'enfant n'est pas reconnu comme personne à part entière, ni comme être de désir ayant son individualité propre. Notre héroïne évolue du reste dans un décor familial et urbain qui rappelle celui des années 50, même si des allusions culturelles aux années 80 (Bernard Pivot, Jacques Chancel, *Le Grand Échiquier*), apparaissent régulièrement. Henriette vit d'autant plus mal ces restrictions qu'elle possède une intense vie intérieure, qui ne demande qu'à s'exprimer pour être reconnue. Ses rêveries compensatoires, où elle se métamorphose en artiste à succès, ou en jolie jeune femme, peinent cependant à endiguer une boulimie persistante. Dans la veine de Brel, qu'Henriette admire, la satire des auteurs est implacable contre le traditionalisme paternaliste des petites classes moyennes, directement hérité des années 50. « Riette » enregistre heureusement quelques petites victoires symboliques contre la bêtise des adultes.

| Extraits du *Journal d'Henriette* T.1 © 2000 Les Humanoïdes Associés |



| Extrait d'*Henriette, Un temps de chien* © 1999 Les Humanoïdes Associés |

Le deuxième âge de la série, où le ton se fait plus léger et la figure paternelle moins oppressante, met en scène, en contrepoint du milieu familial, l'univers collégien des années 90, avec tous les modèles conformistes que peut offrir aux pré-adolescentes la société médiatique : les trois copines d'Henriette, ne jurent ainsi que par le boys band Étalage, le sitcom *Trop potes*, ainsi que le magazine *J'adore* et ses chanteurs vedettes Kapricia Täss ou Rock Cousine, sans oublier les films de Tom Bouse. Complètement hors du coup, Henriette se sent le plus souvent exclue de ces centres d'intérêt. Le graphisme des auteurs, influencé par le style d'Yves Chaland, rend particulièrement sensible la tension entre tradition et modernité qui traverse la série en même temps que la vie d'Henriette.

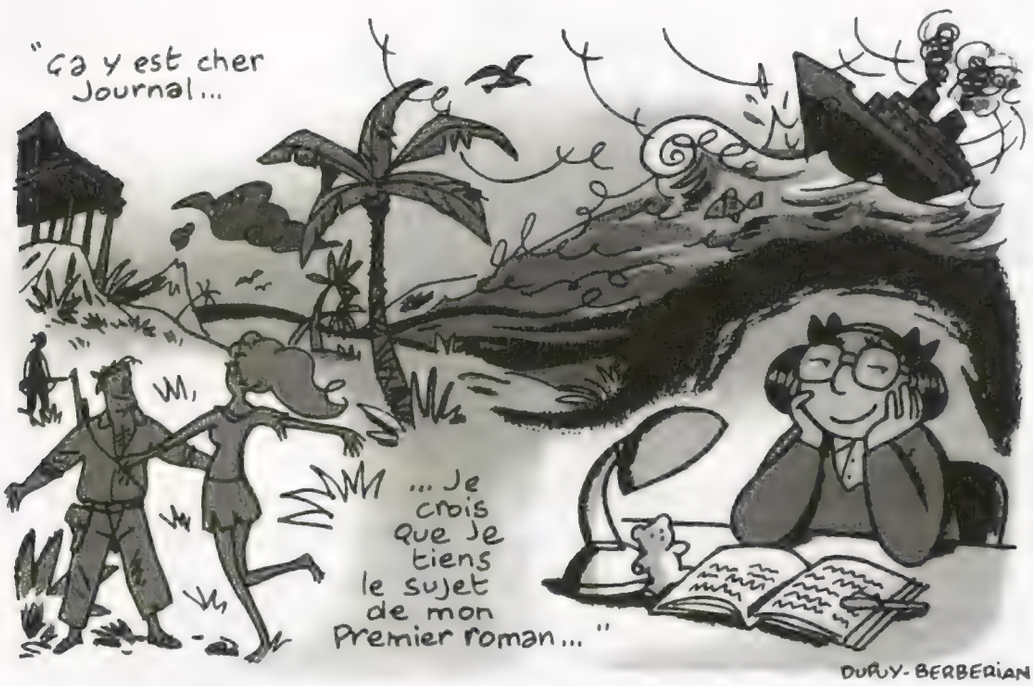
| Extraits du *Journal d'Henriette* T.1 © 2000 Les Humanoïdes Associés |

Prise entre deux environnements culturels, notre héroïne apparaît ainsi comme un personnage profondément clivé : d'un côté elle aimerait être dans le vent et bien dans sa peau, comme les autres filles de son âge, de l'autre elle garde un sentiment assez aigu de sa singularité pour mépriser l'hystérie décervelée de ses copines, autant que la médiocrité de son univers familial. Ce conflit rend le personnage profondément humain et émouvant, de telle sorte que l'identification du lecteur joue à plein. Les mécanismes de défense que la jeune fille met en œuvre nous renvoient ainsi à la psychologie de l'enfance la plus partagée : de l'invention d'histoires mensongères aux rêveries compensatoires et littéraires, les glissements entre la fiction et la réalité, peu à peu, se font dans le corps des planches plus subtils, de telle sorte que l'univers, au fil de la série, en devient plus complètement poétique.

Le grand mérite de Dupuy et Berberian est d'avoir su faire évoluer et grandir le personnage d'Henriette, en traçant avec beaucoup de justesse psychologique le parcours d'une délivrance. C'est d'abord l'adoption d'un chien (*Un temps de chien*, tome 2), qui conduit à une inversion des rôles, et place soudain le père, Émile, dans la position d'exclusion qui était celle de sa fille : « *Pourquoi personne ne me prend au sérieux quand je dis quelque chose !* » s'exclame-t-il exaspéré après plusieurs déconvenues douloureuses au contact du cabot.

Le personnage imaginaire de Fatman, ce drôle de super-héros inventé par Henriette, qui tire sa force de l'ingestion de *cheeseburgers*, présente bientôt de curieuses analogies avec le père, comme si à l'insu d'Henriette, il en était une figure sublimée. Du reste, dans le tome 3 (*Trop potes*), en même temps qu'elle se libère de sa boulimie en combattant la « malédiction du garde-manger céleste », Henriette réinscrit son père dans une généalogie imaginaire qui l'humanise. Ce dernier introduit bientôt la modernité dans le foyer, à travers Internet et les jeux vidéo. Il succombe aux charmes de l'héroïne Clara Soft, et voici désormais que la libido n'est plus taboue dans les rela-

| Extraits d'*Henriette, Un temps de chien* © 1999 Les Humanoïdes Associés |



| Extraits d'*Henriette, Une envie de trop* © 1998 Les Humanoïdes Associés |

tions entre adultes et enfants. Émile sollicite l'aide de sa fille, et la mère plonge elle aussi dans l'univers des jeux. Cette évolution positive est couronnée à la fin du tome 3 par le gain d'un voyage au Chiroubistan. Du côté de l'école, les choses également s'améliorent, car Henriette a su gagner par ses talents et sa « beauté intérieure », l'amitié de Chris et Boris. Alors que ses copines se moquaient d'elle, les voici qui cherchent désormais à l'imiter et copient ses goûts. Le dernier tome (*Esprit es-tu là ?*) consacre la parfaite intégration d'Henriette qui fait preuve d'un esprit moqueur à l'égard de ses amies.

Au terme de cette évolution, on perçoit ce qui distingue profondément les personnages d'Henriette et de Monsieur Jean. Au début de la série, Henriette fait presque figure de petite vieille, ou du moins apparaît, dans *Je Bouquine*, comme une jeune fille en avance sur son âge, jugeant avec sévérité la puérilité de ses copines (ces « trépanées du cerveau »), autant que celle de ses parents. À l'inverse, Monsieur Jean fait d'emblée figure de post-adolescent prolongé, dont on suit la difficile entrée dans l'âge adulte des responsabilités, jusqu'à ce qu'il devienne père. Monsieur Jean, de surcroît, est d'emblée un jeune écrivain reconnu : son premier roman, *La Table d'ébène*, a connu le succès, et le personnage évolue dans des milieux parisiens plutôt aisés. L'enjeu, pour lui, est plutôt d'entrer de plain-pied dans la réalité, en se libérant d'un imaginaire puissamment nostalgique qui l'empêche d'évoluer dans la vie : de façon significative, il n'a jamais vraiment fait le deuil de son amour de jeunesse, rechigne à se séparer de ses vieux disques vinyle, et encore moins du lit de ses grands-parents. À ce titre, la faille temporelle qui lézarde le mur de son nouvel appartement (tome 6) et le conduit à retrouver en rêverie le précédent locataire, présente une curieuse analogie avec un sexe féminin conduisant dans le ventre de la bâtisse, comme un retour vers la mère. Chez Henriette, le conflit œdipien semble prendre une orientation inverse : même si à l'extérieur, l'héroïne semble docile, à l'intérieur la révolte adolescente bat son plein et le rejet du père est consommé. C'est au contraire un véritable mur, figuré au sens propre par les auteurs, qui la sépare du paternel. Contrairement à Monsieur Jean, nulle nostalgie du passé chez Henriette, qui renvoie dos à dos les années 50 et 90 dans un même constat de bêtise et de superficialité. Ce qui n'empêche pas la vocation littéraire d'être là, même si l'œuvre est encore à venir. Henriette, du reste, laisse percevoir toute la richesse de sa sensibilité. Chacune de ses fantaisies est un scénario en germe, certes lourd de clichés parodiques (cf. les aventures d'Héléna Sunshine), mais témoin d'une féconde créativité. Enfin, en dépit de ses rêveries, Henriette, la petite fille des quartiers, évolue de plain-pied dans le monde et semble apte (à son niveau) à s'engager politiquement : elle appelle son chien Chirou à défaut de pouvoir sauver le Chiroubistan en crise, et apparaît crédible en militante des manifestations lycéennes. Les problématiques de Monsieur Jean semblent bien plutôt intimistes et privées, même si les sensibilités des deux personnages puisent à des failles personnelles.

Si les trajectoires d'Henriette et de Monsieur Jean sont différentes, elles se complètent néanmoins, car leur parcours d'humanité fait se rejoindre l'art et la vie, dans une même recherche d'épanouissement. Dupuy et Berberian sondent ainsi les facettes intimistes de la vocation artistique, dans un double récit de formation, riche en possibles résonances autobiographiques. ■

Journal de bord à quatre mains

Jacques Samson

À l'époque de sa parution, il y aura bientôt quinze ans, le Journal d'un album[1] *a compté parmi les œuvres les plus significatives inaugurant, dans le domaine francophone, une vague intimiste et autobiographique qui a connu, depuis, une expansion considérable au point d'apparaître dorénavant comme un « genre » de la bande dessinée*[2].

L'idée de tenir un journal de bord pendant l'élaboration d'un album et d'en faire une œuvre à part entière, au même titre que l'œuvre de référence[3], était inédite, comme d'ailleurs le fait d'entreprendre ledit journal… à quatre mains. Ce projet hors norme a émané du tandem Dupuy-Berberian, dont la collaboration, moins connue que maintenant, couvrait alors un peu plus d'une décennie. Aujourd'hui encore, leur album a conservé un cachet et une fraîcheur inaltérés, grâce surtout au foisonnement de ce qu'il donne à lire sous des dehors de légèreté et de simplicité – traits qui pourraient sans doute caractériser la totalité de la production de nos deux auteurs. Mais il convient surtout de le lire comme un témoignage particulièrement pénétrant – parce qu'issu de l'intérieur – sur ce moment décisif de l'évolution récente de la bande dessinée, autour de ce qu'on pourrait appeler « l'école de L'Association ».

Dilemme d'un tandem

Mener de front une activité de création et une activité de réflexion prenant pour cible la première ne va certes pas de soi, surtout lorsque le but est de tirer de la seconde une publication. Pour diverses raisons d'ordre personnel, éthique ou esthétique, rares sont les créateurs que ne rebute pas la réflexion sur leur propre travail ; mais plus rares encore sont ceux qui osent exposer à travers leur œuvre la part cachée de celui-ci, en livrant au public leurs incertitudes et leurs tâtonnements – ce qui a bien peu à voir, on en conviendra, avec une conception prédominante de la bande dessinée héritée, en bonne part, de la littérature populaire et qui répugne à mêler états d'âme d'auteurs et contenus fictionnels. Il paraît donc opportun de creuser les motivations qui ont pu pousser Dupuy-Berberian à s'engager dans une pareille entreprise, en un temps où elle était plus inconcevable encore qu'actuellement. Si elle ne sacrifie pas aux dérives narcissiques qui souvent la caractérisent – et dont la vanité expose rapidement ses limites –, une démarche de cette nature implique, au premier chef, la part de vie charriée dans la création elle-même, lestant cette dernière d'une prise de risque importante parce que directement liée à l'activité introspective. La page blanche doit certes paraître plus vierge encore lorsqu'elle se contient elle-même !

Ce sont bien sûr les enjeux d'écriture qui attirent d'abord l'attention dans le projet de Dupuy-Berberian et, surtout, l'écriture à quatre mains dont l'ampleur du défi saute aux yeux. Le principe de la collaboration en bande dessinée n'ayant rien d'une nouveauté, la particularité du tandem qu'ils forment tient au fait qu'il n'existe pas chez eux de stricte répartition de tâches, comme par exemple dans le modèle dissociant *grosso modo* la scénarisation de la réalisation graphique. Puisqu'ils ne sont pas dépendants l'un de l'autre en tant qu'auteurs de bande dessinée, leur coopération relève donc d'une nécessité d'un autre ordre, plus person-

| Berberian par Berberian © 1994 L'Association |

nelle assurément que professionnelle, réaffirmée au fur et à mesure des réalisations, et à propos de laquelle, d'après les entrevues accordées à l'époque[4], un besoin de remise à plat s'est fait sentir à l'entame du troisième *Monsieur Jean*. « *Au bout de dix ans de collaboration, Philippe* [Dupuy] *et moi* [Charles Berberian], *on avait envie de savoir un peu où est-ce qu'on en était l'un par rapport à l'autre, et si notre collaboration était toujours aussi pertinente.*[5] » Or, d'une manière particulièrement choisie, la substance du questionnement surgi au long de cette expérience collégiale de création a trouvé sa forme et sa solution idéales dans le journal de bord à quatre mains, une manifestation créative située dans le droit-fil de la pratique qui l'a initiée. Les deux auteurs ont compris que leur dilemme ne trouverait de conclusion satisfaisante qu'en étant poussé à sa limite, non en marquant là son point de rupture. C'est la raison pour laquelle, bien que conjointement partagé, leur questionnement ne s'est exprimé dans le *Journal* que par le bout de la lorgnette de chacun. On peut certes trouver quelque ironie à ce que cette manière de réhabilitation de leur association créative repose sur la prise en charge individuelle et à parts presque égales des divers chapitres qui composent cette œuvre. Mais c'est la nature de la création elle-même qui le justifie, car elle ne peut jamais se vivre ou se réfléchir que de manière personnelle, fût-elle comme ici exercée de connivence avec quelqu'un d'autre. On comprend donc nos deux auteurs d'avoir tenu à mettre en relief la pleine subjectivité de ce type d'interrogation, chacun à sa manière et sous l'angle qui lui convient le mieux.

| Philippe Dupuy et Monsieur Jean © 1994 L'Association |

Au-delà du clivage que l'on vient d'indiquer, la pratique des auteurs Dupuy et Berberian telle qu'illustrée dans le *Journal d'un album* laisse voir plusieurs points de convergence – que d'aucuns pourraient d'ailleurs être tentés d'utiliser *a posteriori* pour expliquer le tandem qu'ils forment. En tête de ceux-ci, un intérêt prononcé pour la représentation de la vie dans ses aspects les plus statiques et les moins propices à la péripétie, de quelque manière qu'elle se puisse imaginer. Au cœur de cette fascination pour les petits riens, les choses inutiles et autres tremblotements infimes de la quotidienneté, on peut aussi reconnaître une volonté quasi pédagogique de démythifier l'illusion du conteur tout-puissant enchaîné à des codes immuables qui transcenderaient en permanence sa réalité personnelle. L'un comme l'autre, ils n'aiment rien moins que les zones troubles où palpitent les vérités les moins convenues. Tant et si bien que l'on serait tenté de voir le *Journal* comme un *manifeste* promouvant une approche innovante de la bande dessinée, qui tourne le dos à la tradition de l'aventure ou de l'héroïsme et qui fait

1 | L'Association, 1994.

2 | Sur cette question, soulignons ici l'excellente synthèse historique et thématique de Thierry Groensteen parue en janvier 1996, dans *9e Art*, n° 1, sous le titre « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée ».

3 | Il s'agissait du troisième volet de la série *Monsieur Jean*, intitulé « *Les femmes et les enfants d'abord* » (Les Humanoïdes Associés, 1994).

4 | Fort bien documenté, le site Internet de Dupuy-Berberian contient les transcriptions de nombreuses interviews accordées au fil de la carrière de nos deux auteurs. Cf. www.duber.net

5 | « *Entretiens In-Digest – Charles Berberian* », Xavier Mouton-Dubosc, diffusion radiophonique, 5 mars 1998. Cf. site Internet de Dupuy-Berberian.

son miel de la relation d'activités ou d'événements marqués au sceau de la banalité. Manifeste aussi en ce sens qu'on peut y déceler, non sans une touche d'ironie, comme un art poétique, voire un mode d'emploi à l'usage de lecteurs peu familiers avec ce genre de thématique, et qui cherche à rendre plus transparents les rapports entre la création phare de Dupuy-Berberian – Monsieur Jean – et la vie de ses auteurs. Dans le *Journal,* chacun des deux compose à sa manière un portrait de lui-même, insistant sur ses motivations artistiques et les angoisses, démons et autres avatars qui leur sont liés, tout en faisant aussi état de ce qu'étaient ses occupations pendant le chantier du nouvel opus de Monsieur Jean. Aucun détail ne manque sur la façon dont chacun exerce sa profession d'auteur de bandes dessinées, sans oublier la savoureuse autodérision quand il est question de rappeler les préjugés dont elle était encore bêtement l'objet dans les années quatre-vingt-dix.

Au bout du compte, on est frappé par l'aspect quasi documentaire de cette œuvre dans ce qu'elle montre

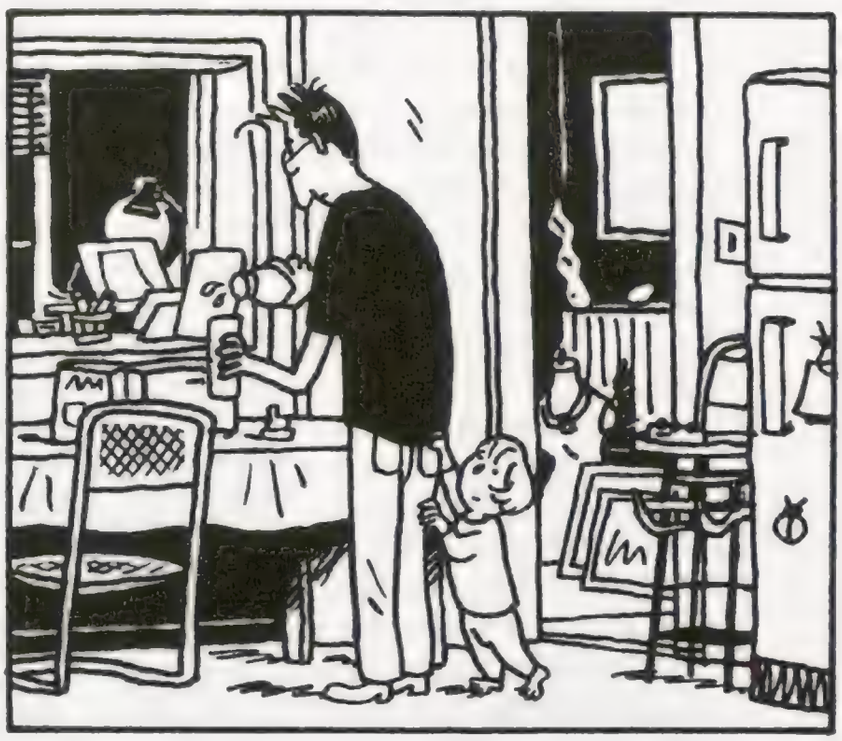
| Berberian par Berberian © 1994 L'Association |

du vécu de nos deux auteurs – en dégaine d'« artistes » –, sans trace d'embellissement ni de complaisance, loin de là. À telle enseigne que le parti pris autobiographique du *Journal d'un album* paraît moins avoir été adopté pour mettre en relief la vie des auteurs en tant que telle, que pour *documenter à travers eux,* au plus près des choses et comme on l'a rarement tenté de cette manière, une approche et une pratique de la bande dessinée alors en train de s'affranchir de mythologies tenaces, dont la moindre n'était certes pas les attentes supposées de son public. Ainsi, ces portraits d'auteurs se doublent d'un tableau d'époque particulièrement riche en ce qui concerne les préoccupations et aspirations de la mouvance éditoriale que l'on dit « indépendante ».

La leçon du « vécu »

Par définition, la tenue d'un journal requiert la mise en place d'un dispositif d'écriture attestant d'un ancrage quotidien que le dessin ne peut guère assumer sans un certain décalage avec les faits relatés, ce qui en rend l'exercice malaisé – et parfois même périlleux[6]. Étant par nature descriptif, le graphisme figuratif contraint d'emblée à une spécification du propos, lors même que l'écrit peut user de formulations plus concises et synthétiques, comme si les choses évoquées à travers les mots migraient plus aisément loin d'une source référentielle précise. Par exemple, là où un écrivain peut ainsi débuter un texte – tenant à la fois du journal, du carnet et de l'essai : « *Il pose une feuille blanche devant lui et trace ces mots avec son stylo. Cela fut. Ce ne sera jamais plus*[7] », le dessinateur n'a d'autre choix que de détailler, fût-ce que minimalement, ce qui doit déjà prendre pour lui l'aspect d'une scène, quand, à l'écrit, ces mots s'imposent comme une construction mentale à peu près dénuée d'assise tangible. Cette idée de construction mentale est essentielle parce qu'on la retrouve à la base de formes d'écriture dont la motivation première ne peut être dissociée d'une confrontation tendue avec les idées, les mots et l'expression de soi, comme c'est souvent le cas du journal intime. Lorsque la théorie des jours informe le verbe, plutôt que tel ou tel enjeu fictionnel, l'écriture se trouve dépouillée de ses codes et se laisse voir dans une grande transparence par rapport à elle-même, comme si le dénudement introspectif de l'auteur se réfléchissait en quelque sorte dans ses mots. Il en va de même pour le dessin, où la contrainte autoalimentée de la vie sur la création interfère avec le contenu de l'œuvre, rendant plus sensible et plus apparent l'acte de dessiner. À défaut de pouvoir assumer cette donnée de base du journal intime qu'est l'arrimage synchrone à une temporalité journalière – condition d'émergence d'un espace mental perçu dans sa plénitude de mots –, l'auteur de bandes dessinées a recours à divers procédés de narration écrite mais en les associant étroitement avec des formes souvent inédites de confrontation du dessin avec lui-

même. Ce sont par exemple les mises en page en lente « décomposition » d'un Dupuy évoquant les blessures affectives d'une année écoulée particulièrement difficile ou encore le filage de la métaphore du jeu de l'oie travestissant de façon burlesque les ennuis éprouvés pendant la confection de l'album de Monsieur Jean, tandis que chez Berberian l'incarnation niaise et grotesque du tandem Batman et Robin donne la mesure de l'intensité quasi maladive de l'obsession de la bande dessinée chez nos deux auteurs. C'est à travers l'expérience d'un vécu soudé au temps, dans le creuset de l'espace intime, que peut s'engager la mise à l'épreuve du moyen d'expression d'où émergera cette « écriture de soi ». S'il n'y a pas d'enjeux d'écriture, jusques et y compris dans les formes graphiques, un journal dessiné n'a pas le moindre sens. Ne pas perdre de vue donc que la vie ne se joue pas impunément du temps, comme dans les fictions, et injecter cette lucidité dans le travail de création, comme impulsion artistique, voilà ce qui a motivé Dupuy et Berberian en entreprenant le *Journal d'un album*. Et c'est probablement quelque chose de cet ordre qu'a voulu exprimer Philippe Dupuy en se montrant, bras et jambes écartés dans le noir, sous les mots : « *Ce qu'il reste à faire est un océan. Je plonge*[8]. »



| Berberian par Berberian, vie de famille © 1994 L'Association |

Figures de Soi

Bien que le Moi en constitue la figure centrale, un journal intime peut très bien s'écrire sans comporter la moindre description physique de son auteur, c'est-à-dire sans autoreprésentation. En bande dessinée, la chose n'est pas possible avec le dessin seul, parce que l'implication subjective immédiatement ressentie à travers l'emploi d'un « Je » et qui déclenche, chez le lecteur, cette résonance intime si caractéristique, n'a pas d'équivalent dans les formes dessinées. Alors que le « Je » de l'écrit s'accommode fort bien d'une figure interchangeable et sans netteté favorisant l'introjection, le portrait dessiné est toujours singularisé. La transposition dessinée de ce « Je » est donc forcément surreprésentée par rapport à la forme linguistique « vide » du pronom personnel. Aussi la sensation subjective de l'intimité, si intense à l'écrit, où les mots paraissent prendre forme et palpiter à l'intérieur de soi, se voit dans le dessin comme dissoute et repoussée vers l'extérieur. Davantage qu'à l'écrit, oserait-on dire, le « Je » paraît en bande dessinée plus que jamais un « Autre ». D'où la difficulté de trouver des formes picturales traduisant cette intériorité si décisive pour le journal, et qui ne font pas que complémenter une narration écrite qui en composerait la plus grande part. C'est là un problème concret auquel des diaristes ou « carnetistes » de bande dessinée tels Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Lewis Trondheim ou Joann Sfar, pour ne nommer qu'eux, ont été confrontés et auquel ils ont apporté, concurremment à l'expérience de Dupuy-Berberian, diverses solutions originales. Dans le *Journal d'un album*, les formes d'autoreprésentation pullulent, simplement parce qu'elles sont incontournables. Et c'est peut-être à travers elles qu'il trouve son challenge à la

6 | L'exemple de Fabrice Neaud – qui a poussé le journal intime en bande dessinée à ses limites – est, à cet égard, éclairant (cf. *Journal*, quatre tomes parus entre 1996 et 2002, chez ego comme x).

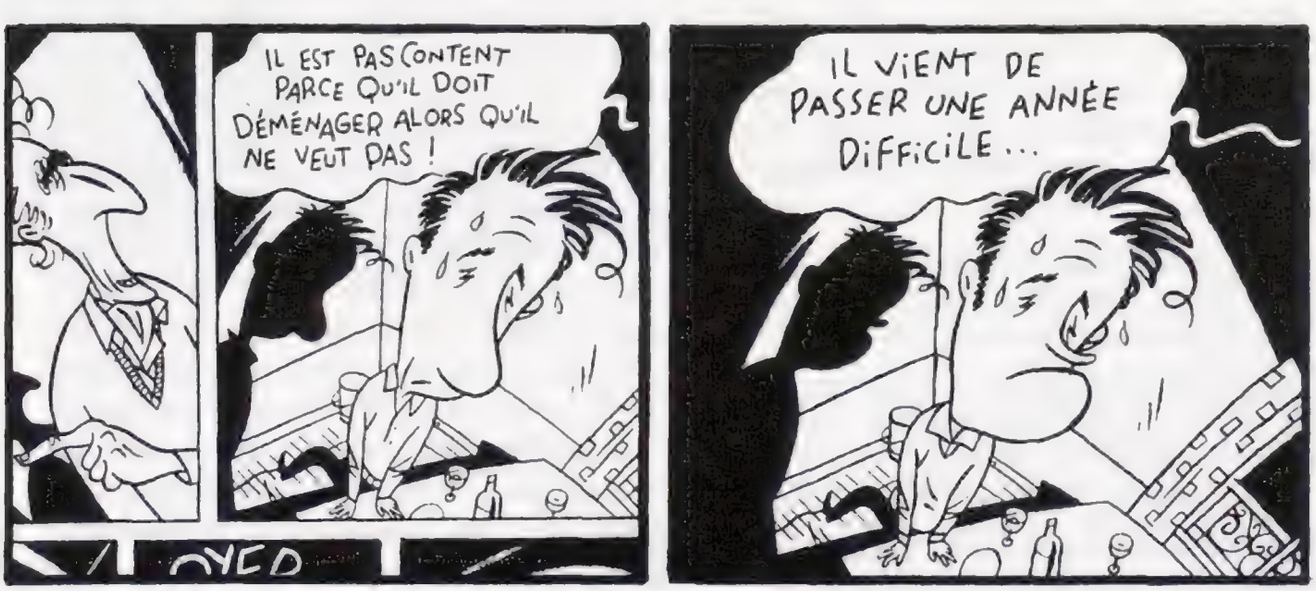
7 | Paul Auster, *L'Invention de la solitude*, Actes Sud, Arles, 1988, p. 95. Il s'agit de l'incipit de la seconde partie de l'ouvrage, intitulée « *Le Livre de la mémoire* ». Cet ouvrage de l'écrivain américain est cité dans *Le Journal d'un album* par Philippe Dupuy, à la fin du chapitre « *Lundi 23 août 1993* », pl. 13.

8 | Cette case, dessinée par Dupuy (chap. « *Lundi 23 août 1993* », pl. 13), est citée, telle quelle, dans une page apparaissant plus loin sous la signature de Berberian (chapitre « *Batman* », pl. 13).

fois le plus mystérieux et le plus ludique. Peut-on imaginer défi plus excitant pour un dessinateur que de plancher sur sa propre image ? La question de l'identité, la sienne ou celle de l'autre, dans le regard des autres comme dans le sien, se trouve posée là de manière fulgurante. Les grands maîtres de la peinture l'ont bien compris, ceux qui comme Rembrandt ou Dürer n'ont jamais cessé dans le cours de leur vie de creuser les sillons infinis de l'autoportrait.

Il est frappant d'observer, chez Dupuy comme chez Berberian, la consistance de leur propre autoreprésentation, en dépit du fait que l'une et l'autre sont loin de véhiculer une ressemblance le moindrement photographique. Bien que d'essence caricaturale – sans que le propos n'engage d'ailleurs un parti pris dans ce sens –, ces autoportraits offrent une densité immersive qui n'a rien à envier à un univers réaliste, surtout parce qu'ils sont ancrés dans une ambiance et un cadre de vie matérialisant en quelque sorte l'idée que les auteurs se font de leur existence et de leur « profession ». Dans ces jeux de renvois multiples, tout l'art du diariste dessinateur consiste à incarner un « Moi » *par son dehors*, c'est-à-dire en lui insufflant, à travers une trame micro-événementielle, des traits d'humeur, des attitudes, des tics, des appétits, des obsessions, etc., comme autant de touches formant le tableau d'une personnalité saisie dans sa pure subjectivité et sa transitivité – pas question d'absolu ici. Et c'est « contre » l'image en quelque sorte, véhicule de plus grande neutralité ou d'objectivité, que se joue le pari de maintenir en toutes choses et en toutes circonstances cette empreinte subjective. De ce point de vue, les modes d'expression respectifs de Dupuy et Berberian s'équivalent dans le *Journal*, malgré des différences notables (sur lesquelles il serait trop long de s'attarder), et leur pesant de Réel, leur authenticité, découle moins d'un idéal de conformité que d'un effet de construction redevable en bonne part aux pratiques fictionnelles qui ont mûri leur écriture graphique. D'autant que, chez l'un comme chez l'autre, la filiation avec l'univers graphique de Monsieur Jean, par exemple, est expressément revendiquée au travers de citations de l'opus alors en préparation.

Bref, ces « Moi » dessinés, le lecteur est fin prêt à les reconnaître comme les auteurs du *Journal* peut-être moins parce qu'ils véhiculent des représentations crédibles de Dupuy et Berberian (pour qui ne sait rien d'eux, avant la lecture, il n'y a là qu'une assomption de vérité), que parce qu'en tant qu'« interprètes » privilégiés de leur histoire, ils condensent les vertus centripètes des personnages de fiction les plus convaincants. Mais c'est aussi le jeu de l'autoreprésentation picturale qui fait la différence ici par rapport à l'écrit ; dans le journal, entre l'auteur et le narrateur, le « Je » n'introduit pas de distance significative, quand l'autoportrait dessiné disjoint ces deux instances, en semant partout comme un soupçon de fiction[9]. Celui qui raconte a beau employer le « Je » (dans les mots), il n'en paraît pas moins (dans l'image) bien plus un personnage-auteur que l'auteur lui-même de cet



| Un exemple de mise en abyme par Philippe Dupuy © 1994 L'Association |

ensemble sans visage. L'image de nos auteurs offre peut-être trop de cohérence pour qu'on ne soit pas tenté de la sentir, en un sens, « fabriquée ». Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement, quand l'image extériorise un autre « soi-même » toujours trop « réaliste » ou trop « défini » par rapport à celui qui se terre au tréfonds de soi – ou des mots même ? Chez nos deux diaristes, l'intuition d'un enjeu fictionnel de cette nature teinte tout leur travail de subtiles tonalités d'ironie : douce, moqueuse, malicieuse et mordante même, suivant la situation et le propos. Ironie n'épargnant pas plus le cosignataire du *Journal* que soi-même. On pourrait dire que c'est à travers cette ironie – parfois traversée d'autodérision – qu'est le mieux cristallisée une « conscience de soi » têtue qui oriente le propos vers l'autoanalyse, là où la vérité de

| Dupuy par Berberian © 1994 L'Association |

l'intime reçoit sa plus remarquable authentification. En somme, c'est l'autoreprésentation *par le dedans, par l'entre-deux de l'image* qui scelle le mieux la vérité du *Journal d'un album*. Et l'on conçoit que la richesse de cette œuvre pour l'art de la bande dessinée tienne pour beaucoup à sa *perte d'innocence*, à sa *perte de transparence* aussi bien par rapport à ses auteurs que par rapport au mode d'expression qu'elle a représenté – et représente encore – pour plusieurs. Devant le pari que cette lucidité présuppose, l'ironie s'impose telle une absolue nécessité. Il n'est plus possible de faire semblant que le moyen d'expression dont l'artiste se sert ne puisse aussi refléter une part *intime* de lui-même. En refusant tout un pan de la tradition de la bande dessinée qui s'est employée à ce type de refoulement, c'est ce parti pris qu'ont compris et exprimé le mieux Dupuy et Berberian.

Aux formes d'autoreprésentation que l'on vient d'examiner, la contrainte des quatre mains ajoute évidemment la figuration de l'Autre, par le jeu de codes qui servent aussi bien à se représenter soi-même ; élément ludique supplémentaire par lequel s'exerce une critique discrète et amusée du travail de collaboration, comme aussi moyen de satisfaire au besoin de voir l'Autre et d'être vu à travers son regard, motivation à l'origine, comme on l'a vu, du projet du *Journal* (« *...on avait envie de savoir un peu où est-ce qu'on en était l'un par rapport à l'autre...* »). Mais force est aussi de reconnaître à travers ces autoportraits une forme plus fine d'autoreprésentation, celle-là *stylistique*, c'est-à-dire une représentation de l'auteur *par* son style graphique de même que par *sa* thématique. Dans le *Journal*, la décision commentée plus haut d'exécuter séparément chaque chapitre, va dans le sens de cette autoreprésentation stylistique. Berberian comme Dupuy s'y affirment à travers leurs différences et c'est ce qui rend leur projet si foisonnant et attrayant. En effet, autant le lecteur peut percevoir ces différences, autant elles sont *a fortiori* perceptibles par les auteurs eux-mêmes, ce qui constitue une autre manière de resituer et réaffirmer, à leurs yeux d'abord, leur contribution personnelle à cette œuvre conjointe – comme du reste à l'ensemble de leur production en tandem.

9 | Ce qui est tout de même déstabilisant, si l'on songe à la visée intrinsèque du journal intime : à savoir la véridicité du propos.

Images d'atelier

Dans un semblable ordre d'idées, on peut se demander ce que serait un journal de bord de création sans dévoilement de l'atelier de l'artiste, plus précisément sans mise en abyme de son dispositif de travail ou de son œuvre. Tout comme l'autoreprésentation (qu'elle intègre en son sein), la mise en abyme représente le fantasme fusionnel par excellence de l'art avec la vie, ou encore de l'œuvre avec les moyens artistiques impliqués (la forme et le fond réunis en un tout indissociable). Quand on se prend soi-même et son travail comme sujet, comment ne pas céder au désir de les faire se rencontrer dans une chimérique symbiose ? Mais en même temps, la mise en abyme ne manque jamais de révéler l'artifice de sa machination, comme si son charme n'allait pas sans le risque d'une désillusion. Une planche de Charles Berberian illustre à merveille ce phénomène[10]. Cette planche contient une case qui la contient partiellement… mais surtout dans un état d'inachèvement qui n'est pas conforme à la page complète que l'on a sous les yeux. Plus précisément, la troisième case de la page donne à voir les trois dernières vignettes de la planche représentée *absolument vides*, là où le lecteur observe en lieu et place, dans la page qu'il a réellement sous les yeux, trois représentations différemment cadrées de l'artiste au travail. Le blanc de ces trois cases mises en abyme – et plus particulièrement de la troisième d'entre elles qui est *l'unique case vierge de tout l'album* – donne la mesure d'un accomplissement qui ne paraît pouvoir se livrer autrement que dans le criant dénuement de l'expression, c'est-à-dire dans l'appréhension de la page blanche, l'un des thèmes récurrents de l'album. On en veut pour preuve le fait que les mains du dessinateur couvrent – et s'apprêtent à recouvrir de dessin – les deux dernières vignettes de la planche, laissant celle-là – qui va contenir la mise en abyme – étrangement intacte, virtuelle, comme si elle n'allait jamais servir de contenant qu'à la potentialité irrésolue de la création. La vertigineuse beauté de cette mise en abyme est, dirons-nous, à l'image de celle du *Journal* en sa totalité comme « l'ouvrage-à-accomplir-qu'on-accomplit-en-l'accomplissant[11] », le projet de création recelant et révélant tout dans l'épreuve de son accomplissement, ce que Berberian exprime, par ailleurs, en parlant de ce qui est fait « pour la beauté du geste[12] ». Mais le *Journal* est l'ouvrage qui s'accomplit *aussi* dans la tête du lecteur, et qui se révèle en cela même toujours un peu inaccompli, en suspens… Ce que le lecteur va y lire, demeure en bonne partie inaccessible à l'auteur. Cette tension polymorphe entre le vide et le plein de la création, entre l'inachevé et l'achevé, entre l'inédit et l'édité, le *Journal d'un album* de Dupuy-Berberian s'entend à la rendre présente de manière exceptionnelle. En cela, il touche la problématique de la création en plein cœur.

Un exemple de mise en abyme
par Charles Berberian © 1994 L'Association

Paradoxalement, c'est à travers la tension de l'écriture elle-même, dans le fait de soumettre corps et âme une personnalité singulière aux contraintes d'une forme artistique, que la vérité autobiographique atteint peut-être sa plus inexprimable justesse, celle où l'artiste ressemble le plus à l'être intérieur – et par conséquent invisible aux autres – qu'il est. Cette invisibilité-là, il se la montre et la fait voir aux autres *à travers les mouvements de son écriture* autant que par ce qu'il dit de lui. Le *Journal d'un album* regorge de ces moments où dessins et mots, comme indifférents ou étrangers à ce qu'ils trament, attrapent cette sorte de vérité. Pour notre plus grand plaisir. ■

10 | Il s'agit de la planche 4 du premier chapitre, intitulé « *Des conneries* ».

11 | Paul Auster, *déjà cité*, p. 115.

12 | Chapitre « *Batman* », pl. 12.

Bibliographie sélective de Dupuy et Berberian

Série *Le Journal d'Henriette*
2 volumes chez Audie/Fluide Glacial, réédités aux Humanoïdes Associés, auxquels il faut ajouter un troisième paru en 2000.

Série *Henriette*
Trois volumes parus aux Humanoïdes Associés, un quatrième volume paru chez Dupuis en 2003.

Série *Monsieur Jean*
Cinq volumes aux Humanoïdes Associés, deux volumes chez Dupuis, auxquels il convient d'ajouter ***La Théorie des gens seuls***, Les Humanoïdes Associés, 2000.

Petit peintre
Magic Strip, 1985. Nouvelle version redessinée chez Cornélius en 2003.

Graine de voyous
Audie/Fluide glacial, 1987.

Klondike : Une aventure de Stanislas
Milan, 1990.

Les Héros ne meurent jamais
L'Association, 1991.

Bienvenue à Boboland
Fluide Glacial/Audie, 2008.

autobiographies

Journal d'un album
L'Association, 1994.

Bicéphale
Beeld Beeld, 2002.

carnets de voyage

New York : Carnets
Cornélius, 1996.

Barcelone : Carnets
Cornélius, 1999.

Lisbonne : Carnets
(Lisboa cadernos), Cornélius, 2001.

Tanger : Carnets
Cornélius, 2004.

Istanbul : Carnets
Cornélius, 2007.

sur Dupuy et Berberian

Tout l'univers de Dupuy-Berberian
Panama, 2006.

Tout l'univers bande dessinée de Dupuy-Berberian
Panama, 2008.

en collaboration

Un Peu avant la fortune
scén. Jean-Claude Denis, Dupuis, 2008.

quelques livres d'illustration

Le Chat bleu
Comixland, 1990.

21 vices
texte d'Anne Rozenblat, Alain Beaulet, 1998.

Comment c'était avant
Albin Michel Jeunesse, 2007.

J'avais six ans en Arménie
texte de Virginie-Jija, Inventaire, 2007.

Dupuy sans Berberian

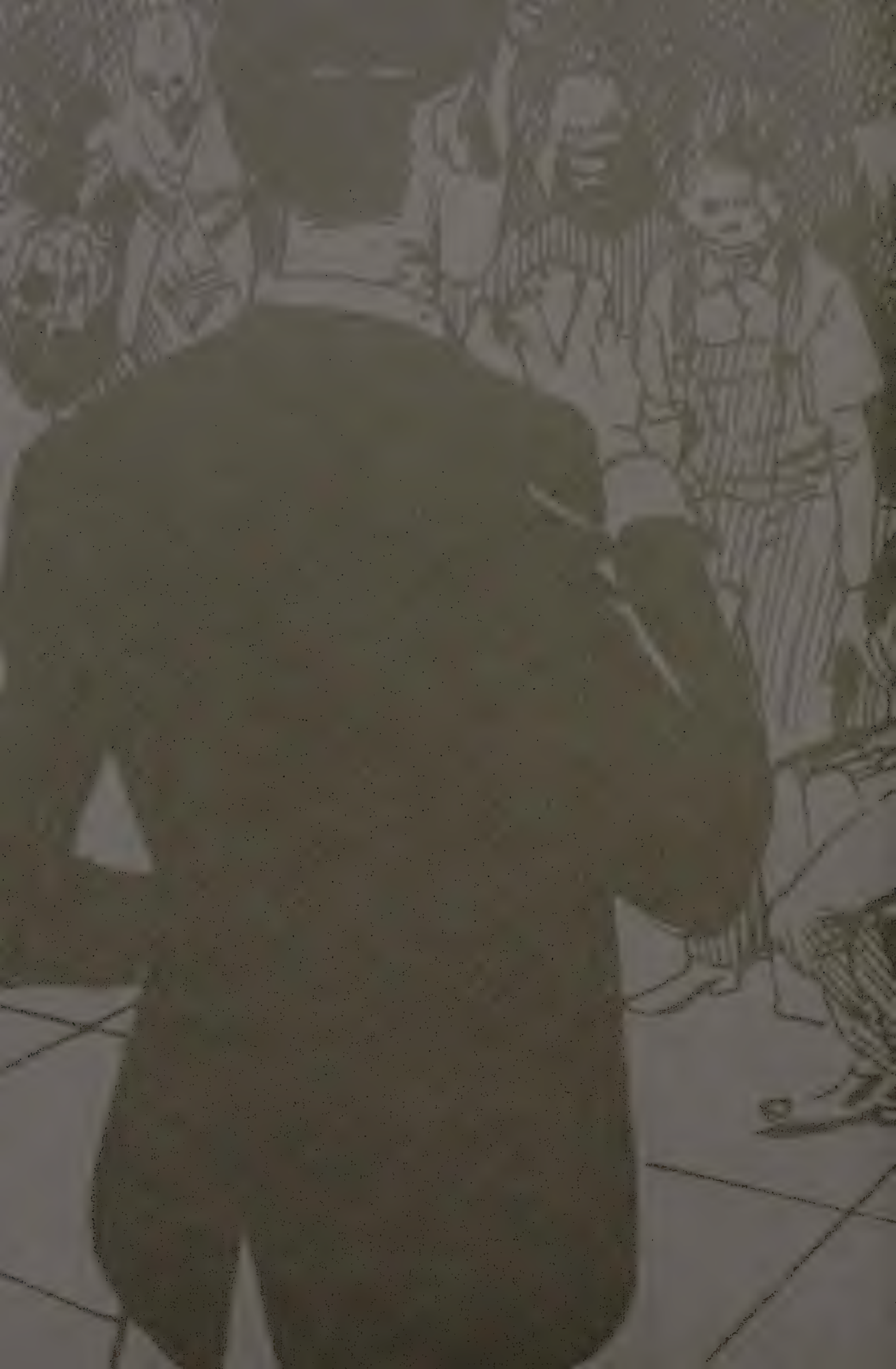
Une Élection américaine
Texte et photographies de Hui Phang Loo, Futuropolis, 2006.

Hanté
Cornélius, 2005.

Berberian sans Dupuy

Dean Martin
Nocturne (BD Voices), 2008.

Playlist
Naïve, 2004.



Nouvelles formes de la bande dessinée populaire

À la recherche du feuilleton perdu 128
Erwin Dejasse & Philippe Capart

Le feuilleton à l'œuvre 136
Clément Lemoine

L'« école Bonelli », histoire et théorie d'un anti-modèle canonique 140
Matteo Stefanelli

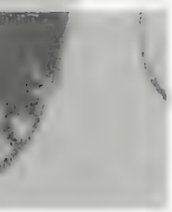
Comic book : le feuilleton à géométrie variable 150
Jean-Paul Jennequin

L'Eldorado japonais, mythe ou réalité ? 156
Xavier Guilbert

L'arrivée massive de la bande dessinée japonaise, l'influence du cinéma et des nouvelles formes du feuilleton télévisé ont, ces dernières années en France, fait évoluer la bande dessinée grand public. Les autres pays de forte production ont-ils, en Europe et dans le monde, connus des évolutions semblables, et si oui, de quelle manière ? C'est ce qu'explore ce dossier qui donne des nouvelles de la BD grand public en France, Belgique, Italie, aux USA et au Japon. ■

À la recherche du feuilleton perdu

Erwin Dejasse & Philippe Capart



– Qu'est-ce qu'une bande dessinée ?
– C'est un ouvrage dont la couverture est rigide et pelliculée, son format avoisine 21 x 30 cm , les images sont en couleur et le nombre de pages compris entre 48 et 64.
Une petite balade dans un « supermarché culturel » vient immédiatement confirmer qu'en dépit du « phénomène manga » ou de « l'âge d'or des éditeurs indépendants », l'objet décrit ci-dessus est bien le support qui domine encore et toujours la production actuelle. On en oublierait presque qu'il n'en fut pas toujours ainsi.

Avant de fabriquer des albums cartonnés, Dupuis et le Lombard étaient, d'abord et avant tout, les éditeurs d'un magazine hebdomadaire imprimé sur un papier d'une qualité très relative. Après être passé entre les mains de tous les membres de la famille puis du petit voisin, ledit magazine séjournait durant un temps respectable à côté de la cuvette des vécés ou sur le hayon arrière de la voiture. Parfois, si son propriétaire était animé de l'instinct de conservation, l'exemplaire prenait ensuite une retraite tranquille, au grenier, en compagnie de ses semblables dans une caisse à bananes sous les stratifications de poussière. Mais, le plus souvent, sa destinée était de servir de substitut de tapette à mouches avant d'*in fine* échouer dans la corbeille à papier.

Aujourd'hui, *Tintin* a cessé de paraître depuis vingt ans alors que *Spirou* se maintient avec des bonheurs variables. Pourtant c'est bien là que s'est épanouie une certaine conception du feuilleton dessiné qui continue à déterminer une très large part de la production francophone.

Jusque dans les années soixante, la bande dessinée belge s'appréhende essentiellement par fragments. L'hebdomadaire publie ses histoires « à suivre » au rythme d'une ou de deux pages par semaine. Dans les aventures de Spirou par Rob-Vel, Davine ou Jijé qui paraissent avant-guerre, la planche qui figure en couverture du journal est à chaque fois surmontée d'un titre différent.

Ceci montre bien que si chaque livraison est un élément d'un ensemble plus vaste qui entretient un lien naturel avec les épisodes qui la précèdent et avec ceux à venir, elle est aussi, à chaque fois, une entité propre. Lorsque les planches cessent de porter un titre, cette logique va cependant perdurer. La fragmentation en unités courtes implique que, dans chacune d'entre elles, « quelque chose doit se passer. » L'action doit rebondir, le mystère se faire plus dense... la conclusion toujours être reportée. La bande dessinée belge réinvestit la technique du *cliffhanger* déjà largement éprouvée dans la fiction populaire : le feuilleton littéraire d'Alexandre Dumas à Eugène Sue en passant par Gustave Le Rouge, les *pulps*, le feuilleton radiophonique, les *serials* américains diffusés hebdomadairement dans les salles de cinéma ou les comic strips. Notons au passage que le terme *cliffhanger* signifie à peu près « celui qui est accroché à une falaise » ; situation archétype à laquelle pratiquement tous les héros aventureux des journaux *Spirou* et *Tintin* ont été, à un moment ou à un autre, confrontés. Le récit est une succession de temps forts qui, à chaque fois, s'achève par un « arrêt sur image. »

À côté du « blanc » inter-iconique qui sépare classiquement deux images consécutives, il existe un second type d'espace, celui qui sépare deux livraisons hebdomadaires, qui suspend le flux narratif jusqu'à la prochaine parution[1]. La bande dessinée est un art de la discontinuité qui comme l'affirmait André Franquin, nécessite « *des lecteurs de talent, qui imaginent de quoi combler les images entre les cases*[2]. » Cette imagination, déjà à l'œuvre entre deux vignettes, est démultipliée durant le laps de temps qui sépare deux parutions. L'attente entre deux numéros est proprement insoutenable. Fébrile, le lecteur n'en peut plus d'échafauder des hypothèses quant au dénouement de l'intrigue : il est en situation de manque. L'hebdomadaire est une substance addictive dont les effets peuvent être soit ceux escomptés – ce qui est montré dans l'épisode suivant correspond bien à ce que l'on avait supputé – ou bien – et, dans ce cas, le plaisir peut s'avérer jouissif – on est surpris par l'auteur, par son génie propre capable de vous emmener là où vous n'auriez jamais imaginé aboutir.

L'aventure se vit en situation de quasi direct. Le lecteur

Montage de quelques-uns de bandeaux qui surmontaient les pages des *Aventures de Spirou* publiées par Rob-Vel dans *Le Journal de Spirou* au cours de l'année 1942. Droits réservés

n'est pas de loin de penser que pendant qu'il se perd en conjectures quant à la manière dont Philip Mortimer ou Gil Jourdan va se tirer d'affaire, Jacobs ou Tillieux s'ingénient à trouver l'issue que personne n'avait envisagée. La magie qui caractérise ce moment de latence est liée à cette étroite corrélation entre l'activité cérébrale de l'émetteur et celle du récepteur. Le scénariste Yann, grand lecteur des journaux *Spirou* et *Tintin* durant son enfance, nous confiait son grand étonnement pour ne pas dire son désarroi lorsque, bien des années plus tard, il apprit que cette impression d'immédiateté était un leurre, qu'entre la remise des planches à la rédaction et leur parution dans la revue, ce sont au moins cinq à six semaines qui se sont écoulées[3].

En dépit de ce décalage, la sensation de vivre l'histoire en direct n'est certainement pas étrangère au fait que le créateur a lui-même élaboré sa bande dessinée par à-coups, livrant à son éditeur, à intervalles réguliers, des fragments d'une ou de deux pages, sans possibilité de revenir en arrière. *Spirou et l'aventure*, qui est paru en revue de 1944 à 1945[4], est un exemple des plus révélateurs. Spirou étant le parangon de la fiction aventureuse, le titre est déjà en soi une tautologie.

Spirou et l'aventure de Jijé, en couverture du *Journal de Spirou* n°3, 19-10-1944. Droits réservés

1 | Ce postulat a été inspiré par une réflexion analogue d'Harry Morgan à propos de la logique en vigueur dans le comic strip (Harry Morgan, « *Modernité du comic strip* », Thierry Groensteen (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité* (Colloque de Cerisy), Futuropolis / Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1988.)

2 | « *La fécondité de l'inachevé* » (interview de Franquin par Philippe Tirard), *Pourquoi pas ?*, 13 novembre 1985.

3 | Témoignage informel de Yann à Philippe Capart, 2008

4 | Paru dans *Spirou* n°1/44 à 44/45. Repris en album en 1948.

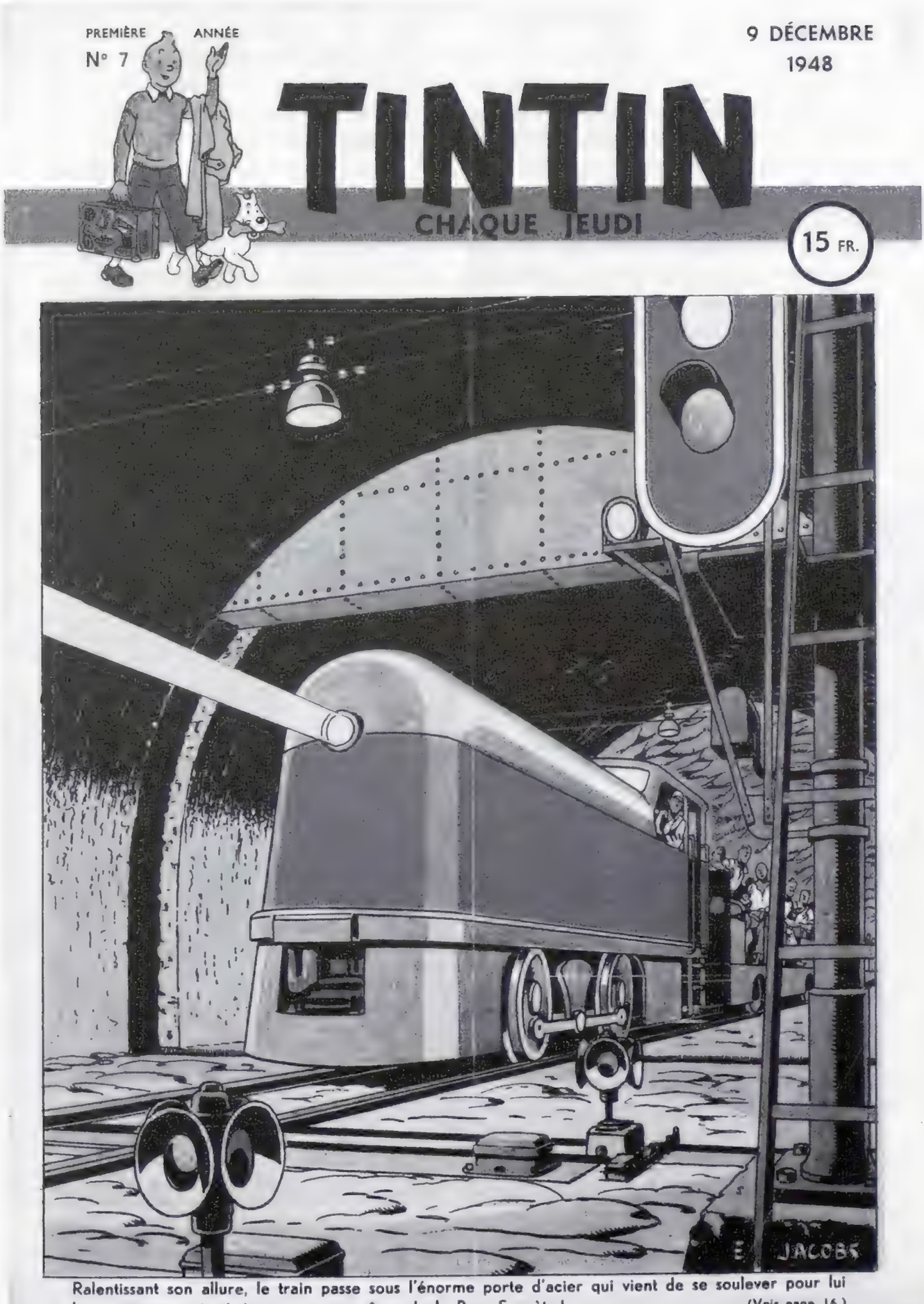
Un peu comme si quelqu'un avait eu l'idée singulière d'écrire une biographie intitulée *Picasso et la peinture*, *Chaplin et le cinéma* ou *Zidane et le football*. Un titre comme *Spirou et l'aventure* est un réceptacle susceptible d'accueillir tous les contenus, d'autoriser tous les possibles[5]. Jijé ne s'est fixé aucun cadre, le récit est une succession de rebondissements incessants, à l'instar d'une « balle magique » lancée dans une pièce. Spirou est à deux doigts de se faire décapiter par une tribu de Gaulois puis, quelques cases plus loin, se trouve plongé en plein Moyen Âge où il se mue en troubadour amusant les habitants d'un château fort avec lesquels il finit pourtant par engager une bagarre homérique. Trois livraisons plus tard, par l'entremise d'un étrange coffre conçu par le savant Aristide Cosinus, il arpente désormais une ville du futur digne du *Metropolis* de Fritz Lang. Là, il retrouve les héros du journal – ainsi que Jijé lui-même – devenus séniles puis embarque dans un engin spatial pour aller combattre les Martiens dans la stratosphère avant, enfin, d'échouer dans un champ de cactus et de se réveiller pour constater qu'il était en train de rêver. Tout ceci traité en vingt-sept pages publiées pendant une demi-année. Jijé se réinvente en permanence. Il change à tout moment de style sans se soucier le moins du monde de la cohérence graphique de l'ensemble. L'esthétique jijéenne mute en permanence, s'autorise toutes les déformations anatomiques. Ici on pense à Hergé, là à Georges Grosz. La mise en page est sage puis éclate la semaine suivante, le trait qui délimite les cases disparaît puis réapparaît, les motifs sont classiquement cernés de noir avant qu'il ne décide d'opter pour un trait de contour coloré... *Spirou et l'aventure* n'est pas à l'origine destiné à être lu d'un bloc. Ce qui importe c'est l'instant présent, le moment de la parution, le récit est un « pur devenir[6] »

La frénésie du récit improvisé mené tambour battant caractérise une large part de ce qui paraît alors dans *Spirou*. Peu à peu, peut-être influencées par la rigueur narrative hergéenne, les histoires se font plus construites. Pourtant, tout en ayant, selon les cas, une idée plus moins précise des grandes lignes de l'intrigue, les créateurs continuent à fonctionner de manière empirique. Rien n'étant figé, ils s'autorisent en cours de route des rebondissements qui n'étaient pas prévus initialement ou des modifications dans la ligne générale... La publication hebdomadaire amène les auteurs les plus exigeants à fournir au moins une idée par semaine. Ceci va donner aux meilleures créations une exceptionnelle densité. Ce besoin de toujours tenir le lecteur en haleine, de toujours apporter du nouveau, de l'inattendu explique en grande partie comment sont apparus le Marsupilami ou les Schtroumpfs, personnages nés de la volonté de Franquin ou de Peyo de créer l'événement dans l'univers de Spirou et Fantasio ou de Johan et Pirlouit. Il y a quelque chose d'organique dans cette manière de procéder. Plutôt que de s'imposer *a priori* une trame stricte à laquelle on s'interdira de déroger, le créateur va laisser le récit emprunter des chemins de traverse au risque parfois de se perdre en chemin. Il se doit, chaque semaine, de surprendre le lecteur tout en se surprenant lui-même devant sa table à dessin. Si nous sommes bien face à l'aventure d'un personnage ou d'un groupe de personnages, il s'agit aussi de l'aventure d'une histoire en train de s'écrire.

Durant les premières années de l'après-guerre, beaucoup de bandes dessinées du journal *Spirou* ne portent pas de titres. Il s'agit moins de récits circonscrits avec un début et une fin clairement identifiables que d'un flux continu de péripéties qui trouvent parfois un dénouement mais sans que jamais n'apparaisse le mot « fin ». Grands amateurs de cinéma burlesque, Morris et Franquin vont, dans un premier temps, privilégier les histoires courtes à l'instar des « shorts » de Mack Sennett ou du premier Charlie Chaplin. Il faudra attendre les années 50 pour voir la plupart des séries aventureuses adopter le format long. C'est cette dernière option qu'adopte *Tintin* dès sa création. L'influence d'Hergé, directeur artistique du journal et rodé depuis dix-sept ans à l'aventure au long cours, n'y est certainement pas étrangère. Edgar P. Jacobs ira beaucoup plus loin encore. Avec *Le Secret de l'Espadon* publié dès le numéro un, il réalise une pièce monu-

5 | Durant ses premières années d'existence, le journal *Spirou* se fera une spécialité des titres vagues, ouverts à toutes les virtualités du récit : *Les Aventures de Tif* (1938), *Les Péripéties de Tif* (1941 et 1942), *Tribulations* (1942 et 1943) par Fernand Dineur, *Jean Valhardi détective* (de 1941 à 1946) par Jijé et Doisy puis *Valhardi et Jacquot détectives* (1947 à 1949) par Paape et Doisy, le premier épisode de l'*Épervier Bleu* de Sirius porte comme titre *L'Épervier Bleu* (1942 et 1943), les aventures de Blondin et Cirage par Victor Hubinon s'intitulent *Blondin et Cirage* (1947 à 1949)...

6 | Formule que nous empruntons à Pierre Sterckx lorsqu'il évoque l'œuvre de Rodolphe Töpffer (Pierre Sterckx, « *Les Desseins du dessin selon le docteur Festus* », *9e Art* n°1, Angoulême, CNBDI, 1996.)



| Illustration d'Edgar P. Jacobs pour *Le Secret de l'Espadon* parue en couverture du *Journal de Tintin* (éd. française) n°7 (9-12-1948). D. R. |

mentale d'une longueur inédite pour l'époque : 142 pages s'étalant sur pas moins de quatre années. C'est le temps des pionniers : les récits très courts alternent avec les récits très longs. Pas de standards, la longueur n'a pas encore été normalisée. Si Dupuis a bien déjà publié une poignée d'ouvrages cartonnés, il s'agit d'objets marginaux sortis au coup par coup sans volonté de créer un véritable catalogue. Le Lombard, de son côté, ne se lance dans la publication d'albums qu'en 1950 sous la pression des lecteurs désireux de relire *Le Secret de l'Espadon* dans son intégralité.
Jusqu'alors l'écrasante majorité des bandes dessinées publiées dans les deux revues belges n'avait jamais été préalablement réfléchie en fonction d'une éventuelle republication. Dès lors, le passage d'un support à l'autre

Illustration de Dupa pour le journal *Tintin*, placée dans les albums de la série *Cubitus* © éditions du Lombard

n'est pas sans poser problème. Dans *Spirou* en particulier, le nombre de strips par page est très variable. Beaucoup d'histoires ont fait l'objet de remontages parfois malheureux qui ne tiennent pas compte de la mise en page d'origine. Mais surtout, la dimension feuilletonesque résultant de l'attente entre deux livraisons est nettement atténuée. L'effet que sont sensées produire les chutes de fin de planches est considérablement amoindri puisque les questions qu'elles posent trouvent leur réponse non pas une semaine plus tard mais après une fraction de seconde, le temps nécessaire pour tourner la page.
Dans un premier temps, les éditeurs considèrent les albums avec circonspection. Il y a fort à penser que ceux-ci ont d'abord été envisagés à des fins publicitaires, comme des objets susceptibles d'attirer de nouveaux lecteurs vers les revues. Longtemps dans ces ouvrages a figuré, en dernière page, une publicité pour *Spirou* ou *Tintin*, comme pour renvoyer le lecteur à la matrice originelle.

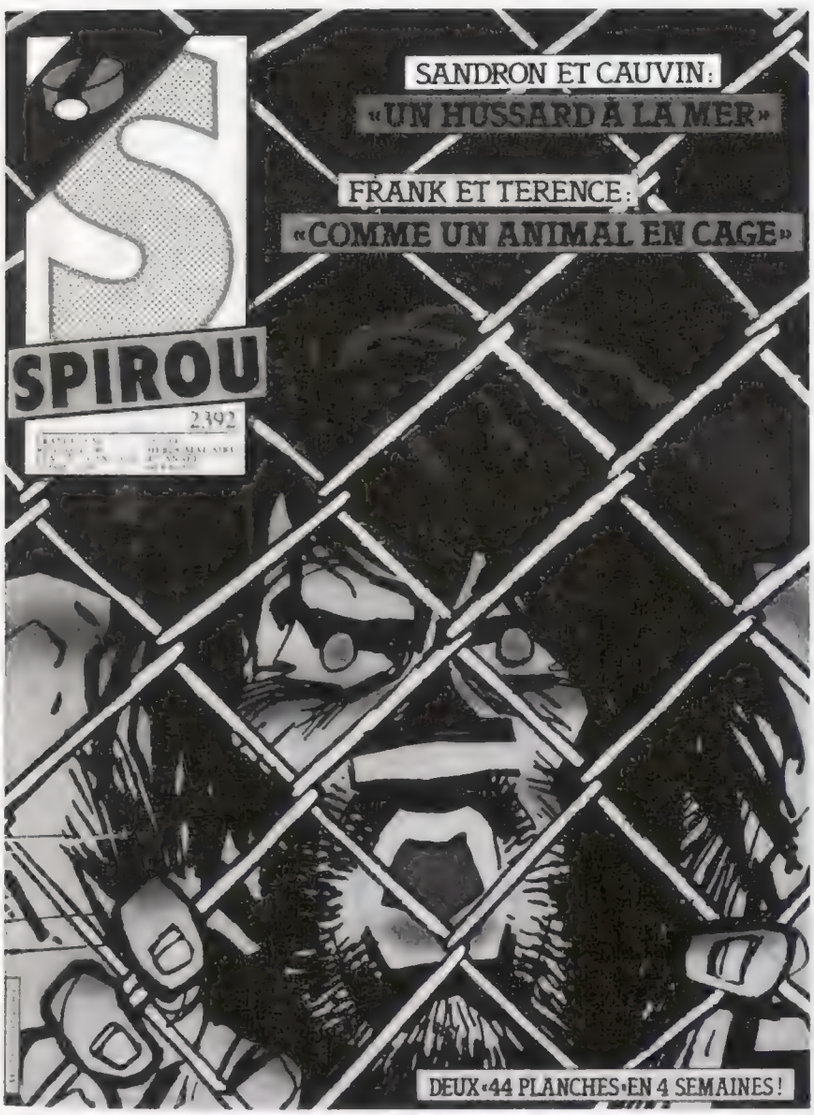
Illustration de Rosinski pour le journal *Tintin*, placée dans les albums de la série *Thorgal* © éditions du Lombard

Le succès de ces nouveaux supports va largement dépasser les espérances initiales, au point d'amener Dupuis et Lombard à progressivement recentrer leur politique éditoriale sur les albums et à uniformiser leur pagination. Avant les années 50, aucun héros ne possède de véritable collection à son nom, à l'exception notable de *Tintin* publié par Casterman, qui est à l'origine un éditeur de livres et non de revues. En couleur, ces volumes cartonnés s'inscrivent dans des limites strictes de 62 planches. Hergé a créé un paradigme qui définira les standards à venir. Cette longueur est liée à des considérations purement pratiques. En ajoutant les pages de garde, on obtient un livre de 64 pages, soit huit cahiers de huit pages. Si on retire un cahier, on passe à 56 pages, et si on en retire un second, on arrive au fameux 48 pages qui caractérise encore l'essentiel de la production francophone actuelle.
L'écrasante majorité des récits « à suivre » publiés en magazine voit désormais leur longueur figée afin qu'ils puissent être immédiatement replacés dans des volumes standards. Cette évolution n'a pu que profon-

dément influer sur la manière de travailler des créateurs. Ils pensent de moins en moins en fonction d'unités d'une ou de deux pages au profit de récits autosuffisants qui ne tiennent plus nécessairement compte de la manière dont ils seront découpés au sein du magazine. La nécessité de fournir des épisodes à intervalles réguliers ayant disparu, c'est comme un souffle vital qui s'éteint. Ce n'est certainement pas un hasard si la majorité des auteurs « historiques » ont vu la qualité de leurs productions se dégrader à la fin des années soixante. Greg, devenu rédacteur en chef du journal *Tintin* à partir de 1965[7], déclarait avoir souvent dû subir l'animosité des créateurs lorsqu'il les sollicitait pour réaliser une couverture, une image hors-texte ou tout type d'« à-côtés » non destinés à apparaître dans un album[8]. L'ère des feuilletonistes attachés à un organe de presse est désormais révolue. À l'origine, supports de publication, les revues se sont muées en supports de prépublication.

Ces importantes mutations – ajoutées à une diminution sensible des courbes de vente des journaux – vont inciter les responsables éditoriaux à chercher des formules susceptibles de relancer l'intérêt des hebdomadaires. En 1969, Greg lance, dans *Tintin*, les « maxi chapitres », des tranches d'une petite dizaine de pages qui, dans son esprit, sont l'équivalent dessiné des feuilletons télévisés. *Spirou* augmente à son tour la taille des épisodes. À partir de 1983, notamment, sous l'impulsion du rédacteur en chef Philippe Vandooren, tous les récits « à suivre » sont désormais publiés en quatre livraisons de onze planches. C'est sous cette forme que paraît, entre autres, *Comme un animal en cage* de Frank Pé et Térence, bande dessinée réalisée entre 1976 et 1982. Frank, qui a vu défiler en quatre semaines le produit de six années de travail, s'en souvient comme d'une épreuve profondément traumatisante[9].

La publication d'un nombre de pages largement supérieur à ce qu'un auteur peut matériellement produire en une semaine brise un rythme quasi biologique. Autre conséquence plus prégnante encore, il est devenu impossible, comme c'était le cas précédemment, que la majorité des séries vedettes soient présentes à chaque numéro. Jusqu'alors la lecture de *Spirou* ou de *Tintin* était un exercice profondément ritualisé. Chaque jeudi, le lecteur retrouvait invariablement la même petite famille, les mêmes héros qui souvent occupaient les mêmes pages. À l'instar du rituel immuable de la messe dominicale avec l'entrée, les lectures, l'offertoire, la communion et le renvoi toujours exécutés dans le même ordre. Cette ritualisation du rendez-vous hebdomadaire était pour beaucoup dans l'identité des revues auxquelles le lecteur ne manquait pas de s'identifier. Il n'est pas rare encore aujourd'hui d'entendre : « *Dans ma famille, on était plutôt* Tintin



Dessin de Frank pour la couverture de *Spirou* n°2392 (16 02 84). Droits réservés

7 | Il occupera ce poste jusqu'en 1974.

8 | Benoît Mouchart, *Michel Greg, dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 77.

9 | Interview de Frank Pé par Frédéric Bosser et Hervé Laviale, *DBD* n°3, 1999.

| Extrait d'*Isaac le pirate, Les Amériques* de Christophe Blain © Dargaud 2003 |

alors que chez les voisins, on était plutôt Spirou. ». Lire l'un ou l'autre de ces magazines s'apparentait à un acte d'adhésion. Voilà qui tend à expliquer le « nostalgisme » qui affecte encore nombre d'amateurs de bandes dessinées. Le souvenir de lectures anciennes – y compris les plus anecdotiques – se double d'une dimension émotionnelle, comme on conserve une certaine affection pour un cousin un peu pénible.

Toutefois, la fin de l'inféodation des créations au support hebdomadaire et à la logique feuilletonesque n'a pas généré que des effets pervers. Elle a, par exemple, permis aux auteurs de développer sur quatre pages une séquence qui aurait autrefois été expédiée en quelques cases. Jusqu'alors la succession des péripéties était privilégiée aux dépens, notamment, de la dimension contemplative. Registre que vont exploiter Derib avec *Celui qui est né deux fois* ou Cosey avec *À la recherche de Peter Pan*[10], au grand dam de l'éditeur qui se sentait floué de voir dans *Tintin* des planches composées de deux grandes vignettes ou de séquences d'exposition étalées sur plusieurs pages[11]. Dans les deux exemples qui nous occupent, il s'agit de romans dessinés dépassant allègrement les cent pages. Lors de leur parution en album, ils ont été artificiellement découpés en plusieurs tomes afin, une fois encore, de se plier aux sacro-saints standards éditoriaux lesquels sont restés inchangés même si la revue n'est plus la clé de voûte de la maison d'édition quand elle n'a pas purement et simplement disparu.

Souvent décriés, les ouvrages de 48 ou 64 pages ont généré suffisamment d'œuvres de qualité qui démontrent que c'est moins le support en lui-même qui pose problème que son usage systématique. Une bande dessinée de 44 planches parue dans les années 1950 paraîtra généralement plus longue qu'une bande dessinée de la même longueur sortie dans les années 2000. La première, mue par la nécessité de livrer de très courts épisodes extrêmement denses, génère au final un « produit concentré » alors que la seconde est un « produit dilué », le plus souvent expédié en un quart d'heure. Joann Sfar nous confiait à ce propos : *« J'aimerais faire des bandes dessinées avec des milliers de pages, mais le paysage éditorial ne s'y prête pas. Donc, je joue le jeu des séries en quarante-six planches couleurs que demandent mes éditeurs*[12]. » Nombre de publications récentes mériteraient assurément de disposer de davantage d'espace pour s'épanouir. La lecture d'un seul volume d'œuvres aussi ambitieuses qu'*Isaac le pirate* ou *Les Olives noires* est une expérience frustrante dans la mesure où ce qui est donné à lire n'est pas, à proprement parler, un épisode autosuffisant d'une série mais une parcelle d'un récit de grande ampleur.

Si autrefois, l'album était une compilation de morceaux parus à l'origine dans une revue, il est aujourd'hui devenu à son tour un fragment. Nombre de lecteurs avouent préférer lire d'une traite l'ensemble des tomes formant un cycle plutôt que découvrir chaque volume un par un. Attitude qui se voit confortée par le nombre croissant d'intégrales auxquelles sacrifient aujourd'hui la plupart des éditeurs. L'intégrale prend le rôle dévolu autrefois à l'album et devient à son tour un recueil de fragments.

Les séries à succès comme *XIII*, *Largo Winch*, *Lanfeust* et ses « spin-off », *IR$*, *Kenya* et autre *Rafales* rappellent à bien des égards les séries télévisées. Ces bandes dessinées paraissent au rythme approximatif d'un nouveau tome par an alors que l'on imagine mal les fans de *X-Files*, *24 heures chrono* ou *Prison Break*

10 | *Celui qui est né deux fois* est paru dans *Tintin* de 1981 à 1985 et *À la recherche de Peter Pan* de 1983 à 1984.

11 | Témoignage de Derib à Sergio Honorez et Philippe Capart, 2006.

12 | « *Sfar : de Rabelais au Muppet Show* » (entretien avec Erwin Dejasse), *Le Matin*, 27 novembre 2000.

| Extrait du *Décalogue VII, Les Conjurés* de Giroud et Gillon © 2002 Glénat |

patienter plusieurs mois dans l'attente du prochain épisode de 43 minutes. On sent bien poindre ça et là quelques tentatives encore balbutiantes pour augmenter la périodicité des albums avec l'apparition de séries menées de front par plusieurs dessinateurs souvent sous l'égide d'un « scénariste vedette ».

Prenons le pari que ces derniers vont, à l'avenir, devenir – toutes proportions gardées – l'équivalent des producteurs hollywoodiens dirigeant un studio composé d'une dizaine d'exécutants.

D'autre part, les éditeurs alternatifs ont permis, depuis une petite vingtaine d'années, de populariser des récits très longs. Dynamique que tentent de récupérer les grosses maisons d'éditions en proposant à leur tour des « romans graphiques » ou des tentatives d'hybridation avec les modèles éprouvés afin de créer des produits plus immédiatement séduisants. De leur côté, les mangas les plus populaires – *Monster*, *One Piece*, *Naruto* ou *Death Note* – paraissent à raison d'un nouveau volume de 200 pages tous les deux mois en moyenne. Enfin, le développement des bandes dessinées téléchargeables sur support numérique devrait également autoriser des rythmes de publication beaucoup plus soutenus.

| Extrait du *Décalogue X, La Dernière sourate* de Giroud et Franz © 2003 Glénat |

Pendant ce temps, l'album standard cartonné couleur continue d'occuper *ad nauseam* l'essentiel des rayonnages. Son succès ne s'explique plus que par les habitudes d'un lectorat vieillissant conditionné tel un chien de Pavlov à toujours consommer le même type de produit. ■

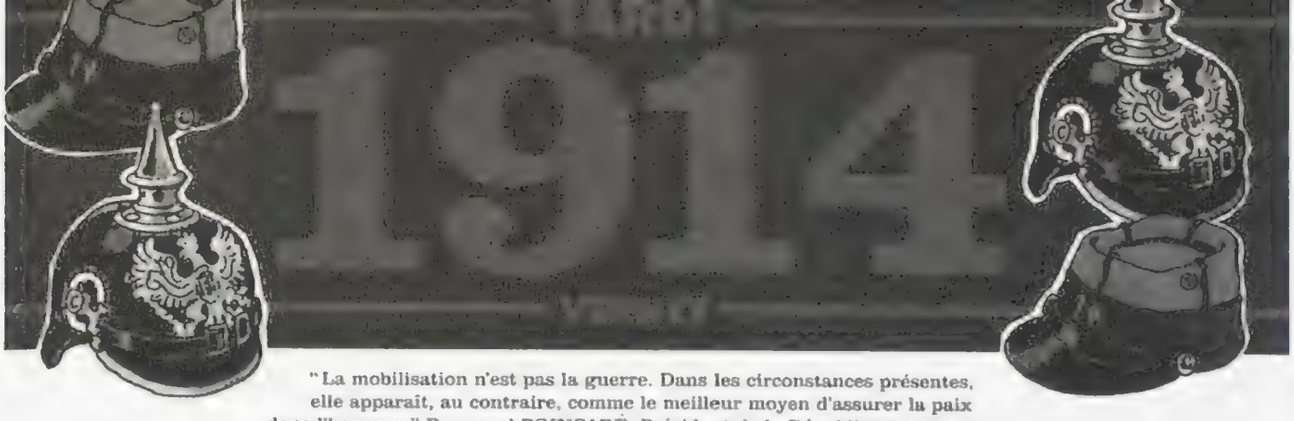
Le feuilleton à l'œuvre

Clément Lemoine

Les nouvelles formes de feuilleton proposent un décalage du regard, de l'œuvre en perpétuelle redéfinition vers une création en train de se faire.

Il n'y a pas grande originalité à souligner qu'il est difficile de juger d'une œuvre quand elle se présente sous la forme d'un feuilleton. C'est qu'en effet il est délicat de porter le regard sur une histoire si sa conclusion est perpétuellement repoussée à une date hypothétique.
Aussi la cohérence d'une œuvre et le fonctionnement feuilletonesque peuvent-ils mener à des oppositions irréductibles. Ces oppositions ne datent d'ailleurs pas d'hier, et ont nourri l'histoire de la bande dessinée dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle.
On peut néanmoins déceler une évolution sur le long terme : un allongement progressif des épisodes successifs proposés, d'une simple planche toutes les semaines dans le *Spirou* des années 1940 aux albums de 64 pages d'aujourd'hui, et un changement de support qui va de pair, des journaux vers l'album. Les périodiques d'aujourd'hui semblent doucement faire glisser le feuilleton vers l'extérieur : *Spirou* allonge ses tranches et multiplie les récits complets, *l'Écho des Savanes* l'a tout simplement banni, et *Tchô* semble oublier dans sa présentation l'existence de récits à suivre.
Pourtant, le feuilleton est à la mode dans la sphère culturelle populaire : les séries télévisées se sont imposées durablement dans les consciences, et les éditeurs de bande dessinée aimeraient reproduire le modèle : publications rapprochées des épisodes, vraisemblance et proximité. À l'image de *24 heures chrono*, le téléspectateur cherche une temporalité fictive qui se rapproche de la sienne, comme pour l'y inclure.
Mais si ce feuilleton nouveau, plus pressé, n'a pas sa place dans les journaux, c'est l'édition qui reprend le rôle et assume la rapidité de la publication.

| Extrait de *La Compagnie des glaces* | tome 1 du studio Jotim, d'après G. J. Arnaud © 2003 Dargaud |



"La mobilisation n'est pas la guerre. Dans les circonstances présentes, elle apparaît, au contraire, comme le meilleur moyen d'assurer la paix dans l'honneur." Raymond POINCARÉ. Président de la République. 02/08/1914.

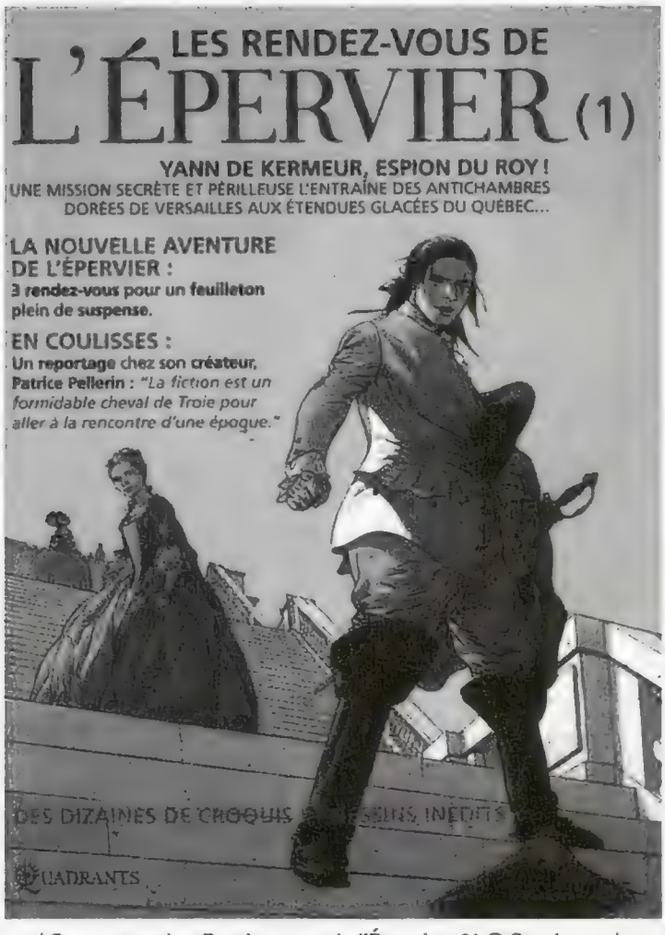
"Je pense que ces évènements sont fort heureux, il y a quarante ans que je les attends. La France se refait, et selon moi, elle ne pouvait pas se refaire autrement que par la guerre qui la purifie." Alfred BAUDRILLART. Évêque. *Le Matin*. 16/08/1914.

| Couverture de *1914* de Tardi et Verney © 2008 Casterman |

D'où les nouvelles tendances qui émergent depuis quelques années : les séries à auteurs multiples, les studios, les prépublications d'éditeurs…

On a d'abord vu apparaître, chez Delcourt et Glénat puis chez la quasi-totalité des éditeurs commerciaux, des scénarios à tiroirs, qui alignent côte-à-côte des dessinateurs différents pour des époques, des sujets, voire des personnages différents. À partir de 2003, l'adaptation de *La Compagnie des glaces* par le studio Jotim a aussi montré l'ampleur que pouvait prendre la création collective.

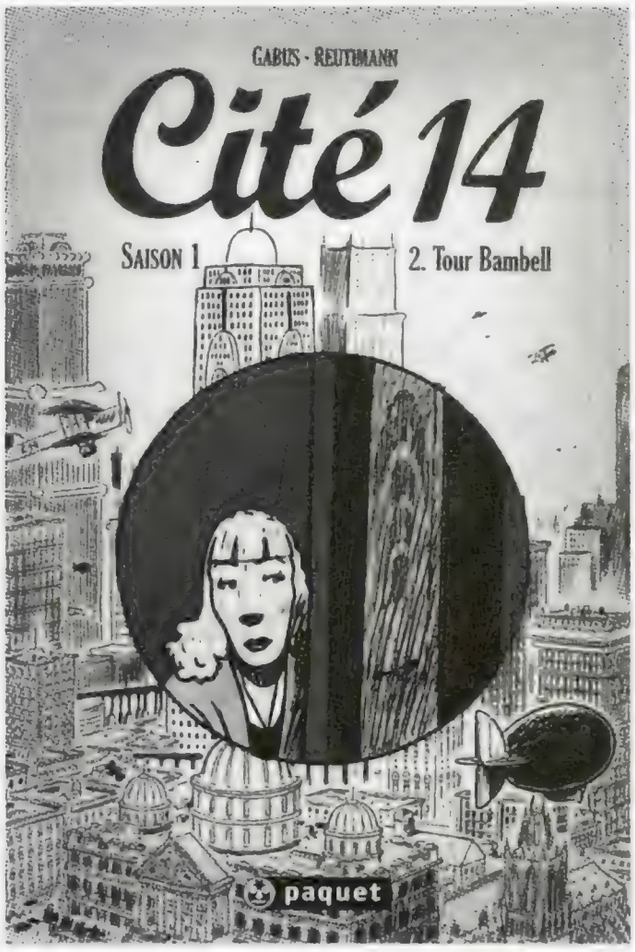
Plus intéressant, on voit enfin apparaître une nouvelle démarche éditoriale : celle d'augmenter le « rendez-vous » avec les lecteurs, non pas en multipliant les intervenants, mais en saucissonnant l'œuvre, pour la rendre à nouveau feuilletonnesque sur d'autres supports. Ainsi de l'expérience de la collection 32 de Futuropolis, ainsi de Tardi qui, a deux reprises, a présenté sa nouveauté chez Casterman en livraisons régulières, ainsi de Soleil qui se lance dans des *Rendez-vous de l'Épervier* bimestriels avec Patrice Pellerin.



| Couverture des *Rendez-vous de l'Épervier* n°1 © Quadrants |

Ainsi surtout de *Cité 14*, la série mensuelle de Gabus et Reutimann, publiée par Paquet. Le format et le prix y sont réduits (1 euro pour 32 petites pages), accréditant l'idée d'une bande dessinée de poche (avec cette différence qu'ici, le poche précède l'édition normale), ou plutôt d'une prépublication en librairie.
Dans quelle mesure la cohérence de l'œuvre est-elle ici mise à mal ? Les séries à auteurs multiples, par exemple, offrent une démarche particulière : le concept même est étranger à la notion de « bande dessinée d'auteur », puisque seul le scénariste a la main sur l'ensemble de la narration, les dessinateurs étant obligés de se concentrer sur des extraits isolés. Et pourtant, la communication qui accompagne le lancement de ces séries passe toujours par la mise en avant des auteurs et en particulier des dessinateurs. Juillard pour les couvertures du *Triangle Secret*, Guarnido pour celles de *Voyageur*, des illustrateurs populaires utilisés comme outils marketing.

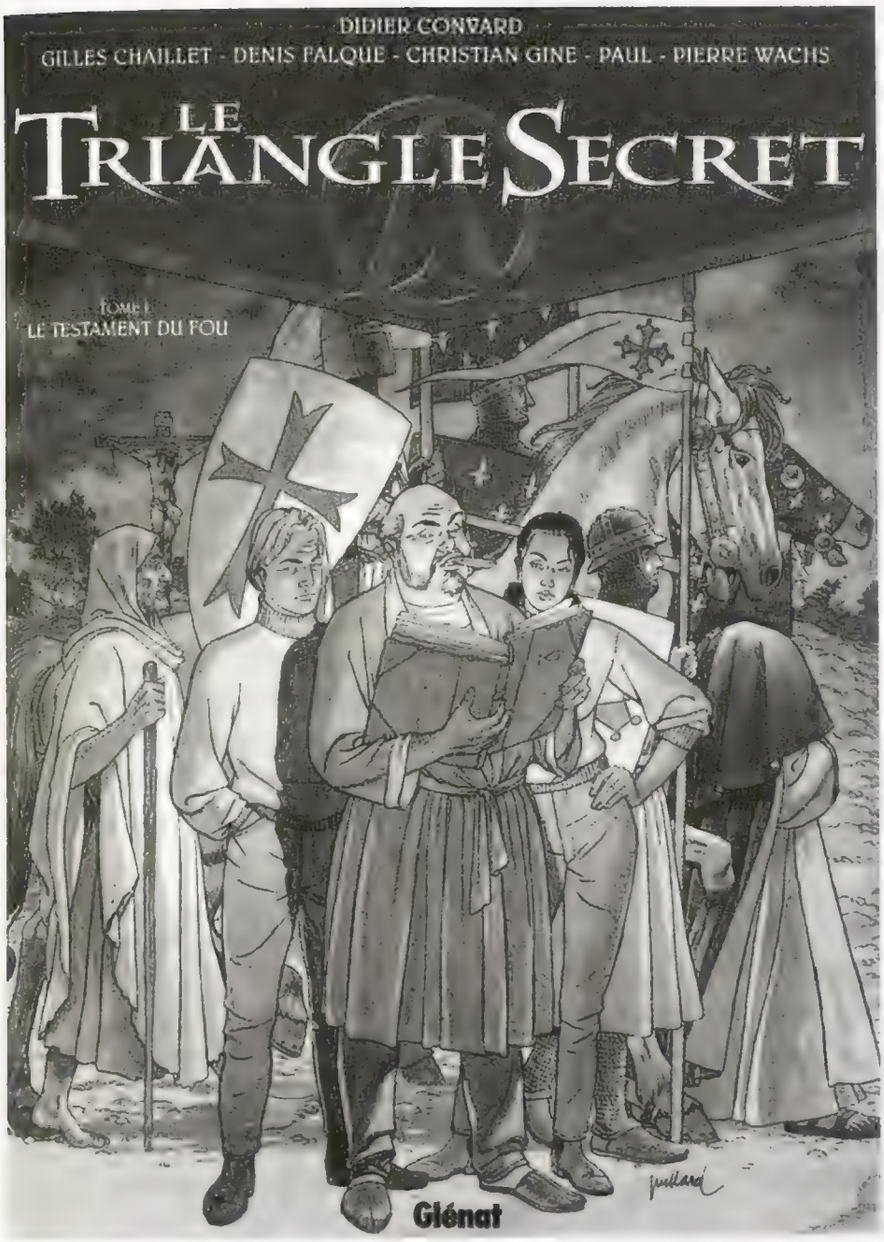
Pourtant, dans ces nouveaux feuilletons et en particulier dans les « prépublications en librairie », on ne peut pas dire que l'œuvre soit en perpétuelle reconstruction, comme elle l'était dans le feuilleton traditionnel de type *Rocambole*. On a là, au contraire, coexistence de deux architectures : celle de l'épisode et celle de l'intégrale.



| Couverture de *Cité 14* | saison 1 • t.2 *Tour Bambell* de Gabus et Reutimann © 2007 Paquet |

C'est que ces nouveaux projets éditoriaux ont d'abord pour objectif économique de mieux vendre les recueils complets à venir, quitte à être déficitaire à court terme. Le lecteur n'est donc pas appelé à juger l'épisode, mais à repousser son jugement en attendant la livraison de l'œuvre finie. Le temps de l'attente est désolidarisé du temps de la contemplation esthétique.
Pour résoudre cette ambivalence, le lecteur est prié de porter son intérêt, et son admiration, sur un autre élément : le travail de l'auteur. Aussi les *Rendez-vous de l'Épervier* proposent-ils des documents, des études, des croquis et une interview de Patrice Pellerin. Le meilleur moyen de justifier le délai de publication n'est-il pas de montrer le dessinateur à l'œuvre ?

Pour résoudre le même problème, un autre pan de la bande dessinée a été également amené à mettre le travail au cœur de la création : le monde des blogs. Issu du secteur non-commercial mais connaissant une popularité grandissante, la blogosphère BD a rapidement constaté un double phénomène : l'insuccès général des histoires à suivre, proposées planche après



| Couverture du *Triangle secret* | tome 1, *Le Testament du fou* © 2000 Glénat |

planche sans régularité, et celui tout aussi systématique des billets complètement indépendants, sans personnage commun ni continuité.

Finalement, ce qui convainc le plus facilement un lectorat aujourd'hui, c'est le feuilleton qui préserve l'autonomie des épisodes. Et plus précisément celui où le personnage central s'affiche comme un double de l'auteur. Règle quasi-systématique de la blogosphère, ce dessinateur fictif proliférant crée autant et au même rythme qu'il agit ; le lecteur est invité à participer à un travail en mouvement, à entrer dans la forge pour voir l'histoire en train de se raconter. Ou du moins de voir une image de cette histoire.

Dès lors, on arrive à la représentation de la vie comme un feuilleton : la bande dessinée miroir idéalisé du lecteur, et d'une vraisemblance complète.

La bande dessinée, traditionnellement, ne semblait pas permettre une communication en direct avec le public, au sens de l'improvisation théâtrale ou littéraire. Les contraintes artistiques et techniques décalaient les deux temporalités, d'abord pendant le temps de création (l'année traditionnelle dévolue à la réalisation d'un album « standard » lu ensuite en une demi-heure), puis pendant le temps de l'industrie (qui faisait de la bande dessinée, aux lourds délais d'impression, un parent pauvre du dessin d'humour pour ce qui concerne l'actualité). Dès lors, la narration bande dessinée se présentait aussi comme naturellement fictive, foncièrement imaginaire, puisque reposant sur un temps invraisemblable.

Une des forces du renouvellement du média, tel que l'a permis le progrès technique, est justement d'avoir brisé ce décalage. Les évolutions de l'impression numérique, celles de l'image en ligne, le développement des NTIC, d'Internet et des blogs, ont donné à la bande dessinée le choix de la spontanéité.

L'accélération des séries, les blogs, les concerts de dessin, les matchs d'impro BD (au Festival international d'Angoulême), les *paintchat*, entre autres, marquent le retour de la mode du dessin en direct. Si le terme « bande dessinée » paraît usurpé pour la plupart de ces utilisations, il n'en montre pas moins la réémergence d'une tendance qui nous rappelle les années *Tac Au Tac* de Jean Frappat[1].

On est donc bien dans une tendance feuilletonesque, où l'épisode, la note, le croquis préparatoire s'insèrent dans une continuité future, mais on est surtout dans une observation du processus créatif, qui s'efforce de mettre au même niveau lecteur et dessinateur. Les deux temps se rejoignent – ou du moins feignent de se rejoindre. Que la création refonde ainsi la bande dessinée populaire, voilà une bonne raison de se réjouir. ■

1 | Au début des années 1970, cette émission produite par le Service de la recherche de L'ORTF confrontait des dessinateurs dans des cadavres exquis filmés.

L'« école Bonelli », histoire et théorie d'un anti-modèle canonique

Matteo Stefanelli

Qu'est-ce que la bande dessinée populaire en Italie aujourd'hui ? Bonelli, encore et toujours. Incontournable leader de l'industrie transalpine de la bande dessinée depuis plus de trente ans, très puissant en Italie et très faible à l'étranger, il se trouve en même temps bousculé et renforcé par les transformations du panorama de la bande dessinée populaire contemporaine. La crise existe, mais la clarté du « standard Bonelli » lui donne une nouvelle force, la force de la « BD classique ».

Le leadership Bonelli aujourd'hui : une large confirmation

La bande dessinée, en Italie, se porte plutôt bien, comparée au contexte international. Le marché reste parmi les plus grands au monde : l'offre est riche et variée, avec tous les genres et productions représentés (bande dessinée américaine, européenne et asiatique) ; le réseau de diffusion est bien développé (presque 40 000 kiosques, plus de 300 librairies spécialisées, et une présence en augmentation dans les librairies généralistes) ; les excellences artistiques ne manquent pas de se renouveler avec Gipi, Igort ou des collectifs comme *Canicola* qui ne cessent de gagner les plus importantes récompenses dans les festivals internationaux ; la presse et le système des institutions culturelles lui accordent toujours plus d'importance, avec expositions dans les grands musées, articles sur les supports principaux et quelques attentions de la part des administrations publiques. Pourtant, un regard général sur le secteur de la bande dessinée populaire pourrait donner une sensation d'immobilisme. Pour deux générations de lecteurs, rien n'a changé en terme de produits et de marques : Bonelli est aujourd'hui encore l'éditeur leader, juste derrière Disney, et très largement en avance sur le troisième, Panini. Quelques chiffres pour commencer.

En termes de production, Bonelli est indiscutablement un éditeur aux chiffres étonnants. Producteur de fascicules d'une centaine de pages environ, sans rédactionnel ni publicité (une différence énorme en terme de concurrence avec Disney ; plus réduite avec Panini), et avec un prix moyen de 2,7 € par produit, il reste la *major* qui paye les tarifs les plus élevés aux auteurs.

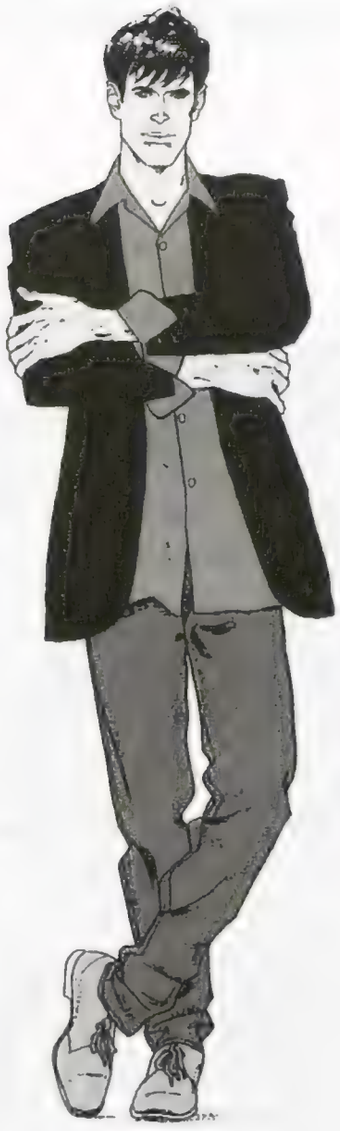
En termes d'offre, si Disney a le *leadership* dans les segments de la bande dessinée familiale et enfantine, avec 18 titres par mois en moyenne dont un hebdomadaire, Bonelli le conserve parmi les jeunes et les adultes, avec une moyenne d'une douzaine de séries régulières plus une dizaine de rééditions (pour un total de 250 sorties environ en 2007). En termes de vente par mois, si Disney totalise de 1,3 million, chez Bonelli, toutes séries et collections confondues (nouveautés, sorties « spéciales » et rééditions incluses), on tourne autour du 1,5/1,6 millions d'exemplaires imprimés pour un million d'exemplaires vendus en moyenne, soit un taux de retour constant, entre 36 % et 38 %.

La production Bonelli. Séries et collections principales (nouveautés) : ventes 2007/2008

Série / collection	Ventes par mois
nouveautés	moyenne sur 12 mois
Tex	230.000
Dylan Dog	170.000
Nathan Never	55.000
Julia	52.000
Dampyr	44.000
Zagor	40.000
Jan Dix (minisérie en 18 épisodes)	40.000
Volto Nascosto (minisérie en 18 épisodes)	40.000
Martin Mystère	31.000
Magico Vento	30.000
collection Almanacchi (*West* et *Paura*)	60.000
collection Almanacchi (*Avventura, Fantascienza, Giallo, Mistero*)	entre 20.000 et 25.000

Source : Sergio Bonelli Editore.

Même si quelques séries historiques ont disparu ces dernières années (*Mister No*, *Nick Raider*), et si les



| *Dylan Dog*, illustrations d'Angelo Stano © Sergio Bonelli Editore 2008 |

records des ventes de *Tex* (700 000 copies dans les années 70) et *Dylan Dog* (un million d'exemplaires en 1993) ne sont plus de mise, Bonelli reste le phare de toute la culture BD italienne. La plupart des lecteurs jeunes et adultes continuent à suivre les séries Bonelli : la fidélisation est très haute, et il n'y a jamais plus de 10 % à 15 % de lecteurs « occasionnels » par mois. Il faut ajouter une note : en Italie la BD Bonelli est plus forte que les mangas. Même si l'offre de mangas est très large, ni les best-sellers *Naruto* et *One Piece*, ni le long-seller *Dragonball* n'arrivent à atteindre la moitié des ventes de n'importe quel *Dylan Dog*. Les seuls titres italiens capables d'un succès commercial qui dépasse les 100 000 copies par numéro sont l'ancien *Diabolik* et les *Winx*, sorte de clone « au rabais » du disneyen *Witch*.

Bref, la BD populaire Bonelli continue à cartonner en Italie. Mais elle n'a pas eu le même destin à l'étranger. On se souvient de l'époque où en France les « petits formats » – souvent des titres Bonelli – occupaient une place importante sur le marché, même si c'était sous l'appellation de « BD de gare », qui marquait un standard de qualité (poche, noir et blanc, papier économique) inférieur aux albums franco-belges, cartonnés et en couleur. Mais on se souvient également des échecs des années 80 et 90 sur les marchés les plus importants : l'échec américain chez Dark Horse (1999), avec la collection Bonelli Comics et les échecs français de la « Collection 2 heures et demi » chez Glénat (1993/1995) puis chez Hors-Collection (2001/2002).

Le fait peut paraître bizarre, d'autant qu'on ne peut pas dire que la bande dessinée populaire italienne n'ait jamais connu le succès international. Pensons simplement à Faustinelli et Pratt en Amérique du Sud (années 50) ; la bédé de guerre produite par des auteurs italiens pour l'éditeur anglais Fleetway (années 60) ; les bandes dessinées Disney, depuis vingt ans produites en Italie plus qu'ailleurs (50 % de la production mondiale des BD Disney – 70 % il y a dix ans) ; le succès de la « *factory* » Barbucci&Canepa, passée par Disney Italie puis Soleil, Carlsen et Marvel. Pour Bonelli, le succès à l'étranger ne se vérifie qu'au Brésil (avec *Tex*) et en Europe de l'Est (Turquie, Croatie, Russie).

Le modèle Bonelli, au sein de la bande dessinée, relève donc d'une sorte d'« exception italienne ». Quelle est sa spécificité ? Comment, depuis soixante ans, a-t- elle survécu aux changements culturels et commerciaux ? Pourquoi a-t-elle raté l'internationalisation ? Et que se passe-t-il aujourd'hui, dans un contexte de bonne santé pour le médium, mais de crise pour la bande dessinée populaire européenne « traditionnelle » ?

Feuilleton sur cahier. Bonelli « classique » et la pédagogie de la modernisation

L'histoire de la bande dessinée Bonelli est celle d'une spécificité italienne de narration populaire. Cette spécificité trouve ses racines dans une conception de la littérature populaire qui remonte au XIX^{e} siècle, dont Bonelli père (Gian Luigi) et fils (Sergio) ont été les dépositaires au cours des décennies de l'après-guerre et de la modernisation italienne. Pour mieux saisir ce parcours, quelques fragments d'histoire.

Gian Luigi Bonelli (1908–2001) a été élevé dans la lecture des « classiques de l'aventure », que sont les romans de Jack London, Joseph Conrad, Robert-Louis

| Planche de Giovanni Ticci pour *Tex* © Sergio Bonelli Editore 2008 |

Stevenson, Jules Verne et l'italien Emilio Salgari, mais il a été également séduit par les histoires populaires à épisodes, les feuilletons anglais et américains. Passionné par les romans policiers, avec un penchant pour les polars pleins d'action des années quarante et cinquante, il en a pris le style direct et efficace, même s'il aimait à l'occasion des dialogues plus complexes. Après des années de voyages dans toute l'Europe, G.L. Bonelli commence, à la fin années vingt, à écrire des romans et poésies pour l'hebdomadaire *Corriere dei Piccoli*. Au début des années trente, il rencontre l'éditeur Lotario Vecchi, et collabore comme scénariste puis comme directeur de publication à des périodiques comme *Primarosa*, *Rin Tin Tin*, et les célèbres *Jumbo* et *L'Audace*. Bonelli se limite d'abord à « l'adaptation » des bandes dessinées étrangères, avant d'en créer à son tour de nouvelles. Les premières étaient quasiment des copies, comme s'il avait compris que la bande dessinée « américaine » pouvait concurrencer efficacement les histoires dans le style comique agrémentées de vers de mirliton du *Corriere dei Piccoli*. À côté de l'activité de scénariste, Bonelli continue aussi celle de romancier. La littérature reste un point de repère décisif, et il lui arrivera d'affirmer de façon railleuse qu'il était « *un romancier prêté à la bande dessinée et jamais rendu*[1] ». En 1940, Vecchi, harcelé par le régime fasciste (et sa censure) et par la crise économique, décide d'abandonner l'édition. G.L. Bonelli rachète ce qui reste de la maison : le journal *Audace*. En 1948,

1 | « *Un romanziere prestato al fumetto e mai più restituito* » (Intervista a G.L. Bonelli da: *I Bonelli, 50 anni di fumetti*, ed. La Striscia, Palermo 1986).

2 | A. Faeti, *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*, Einaudi, Torino 1986

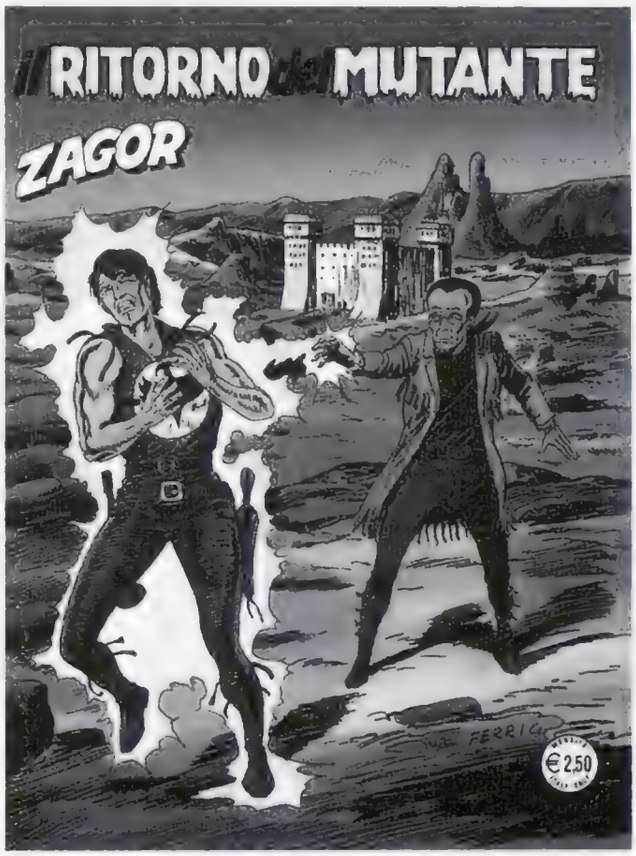
après les difficultés des dernières années de guerre et une aventureuse reprise après-guerre, G.L. Bonelli crée *Tex*, dessiné par Aurelio Galleppini.

C'est la naissance du « bonellisme » : son western plein d'action, sec et loin de l'aventure colonialiste traditionnelle sera un énorme succès auprès des jeunes garçons. Des 20 000 exemplaires vendus dans les années 40, le titre arrivera à 700 000 au milieu des années 70. Cette rapide récapitulation, nous permet de voir à l'œuvre les concepts fondamentaux de la « bande dessinée selon Bonelli » :

1. *Le soutien à un modèle de production nationale de narration populaire*, liée au feuilleton. Pour l'Italie, qui n'avait pas de grande tradition de narration populaire locale – la célèbre collection de policiers « Gialli Mondadori », depuis 1929, était pleine d'importations anglaises et allemandes – c'était un geste important. Antonio Gramsci, le critique culturel – et théoricien marxiste – qui avait parlé le plus durement de la distance entre auteurs et public, avait très bien noté que le manque d'une production littéraire populaire nationale, et donc la dépendance aux produits étrangers à laquelle était condamné l'édition, tenaient au fait que les sentiments populaires n'étaient pas ressentis par les écrivains italiens, et il avait plaidé pour un effort des auteurs et des éditeurs dans cette direction, cruciale pour l'élaboration d'une identité nationale moderne. On peut donc dire que Bonelli (et peut-être la bande dessinée dans son ensemble dans l'Italie de l'après-guerre) a été la plus grande fabrique du vrai feuilleton en Italie, aidant les lecteurs à se trouver en empathie avec les imaginaires nationaux qui manquaient par ailleurs dans l'industrie culturelle.

2. *La négociation des imaginaires modernes*. Comme l'a observé Antonio Faeti[2], le mythe du Far West qui se présente dans ces séries « de genre » est déjà une élaboration originale de la mythographie américaine, qui anticipe (ajouté-je) les succès du western spaghetti des années soixante. La piste du western « pur » est envahie par un mélange qui relève du policier, du fantastique archéologique, de l'ésotérisme, du gothique, de l'aventure urbaine, du voyage onirique. L'américanisation est « filtrée » par une façon assez libre et créative de regarder les formules et les contenus qui viennent d'outre-Atlantique : la bande dessinée américaine se mêle à l'exotisme salgarien, à la commedia dell'arte, aux paradoxes pirandelliens. Elle en ressort avec un goût parfois moins sérieux, formellement moins fixé, en tout cas incroyablement différent.

3. *Le kiosque comme bazar anti-livresque*. La bande dessinée Bonelli s'installe dans le réseau des kiosques, et n'en sortira jamais. Le fait que l'Italie est le pays européen doté du plus grand nombre de kiosques



| Couverture de *Zagor* de Gallieno Ferri © Sergio Bonelli Editore 2008 |

(40 000) repose, en fait, sur deux raisons historiques, très bien comprises par G.L. Bonelli et son fils. La première est géographique : dans un pays si fragmenté du point de vue territorial (très montagneux, beaucoup de villes petites ou moyennes), les kiosques ont toujours joué un rôle énorme comme points d'accès aux biens culturels dans les petits centres, qui n'ont jamais eu la force (les surfaces, le marché) d'accueillir de « vraies » librairies, ou la grande distribution organisée. La deuxième est de nature culturelle : le kiosque a longtemps été une sorte d'anti-modèle de la librairie classique. Une *librairie parallèle*, parce que c'est là que sont passées les grandes collections de l'édition populaire que souhaitait Gramsci ; et une *anti-librairie*, parce qu'elle n'imposait pas aux lecteurs populaires les conditions d'un élitisme qui aurait pu faire barrière à l'achat de narrations imprimées. En s'appuyant sur

ce réseau, sans jamais douter, Bonelli montrait de façon naturelle qu'en Italie, faire de la bande dessinée populaire n'était pas seulement question de contenus, mais aussi de circulation, de réseau. Un principe qui reste aujourd'hui déterminant pour l'identité industrielle de la bande dessinée italienne.

4. *La stratégie de légitimation pédagogique*. Au début des années soixante, l'icône *Tex* établie, Bonelli devient de plus en plus conscient de son statut et trouve les solutions pour consolider sa place de leader. Si dans les histoires les citations des « grandes » œuvres du cinéma (western et autres) deviennent plus visibles, dans les formats on passe de la « bande » minuscule au format standard encore en usage de nos jours, c'est-à-dire le « cahier » 16x21cm – aujourd'hui nommé « format Bonelli » – qui permet d'offrir des récits plus longs et articulés.

Le format, très intelligemment proche du cahier scolaire témoigne d'une conscience pédagogique qui s'installe dans le modèle Bonelli. Après sa naissance « à l'école » du feuilleton international, il se prépare à « faire école » de sa propre réélaboration du modèle. Cette approche deviendra explicite dans les années 70. En 1967 débute *Storia del West*, qui se donne le but ambitieux de raconter l'histoire réelle des États-Unis vue par les yeux d'une génération de personnages, mêlant références précises et informations vraisem-

| Planche de Daniele Caluri pour *Martin Mystère* n° 281, « *La tredicesima fatica* » © Sergio Bonelli Editore 2008 |

blables. En 1974, *I Protagonisti* de Rino Albertarelli raconte la « réalité historique » des grandes figures de l'Ouest américain. Pour offrir de la bande dessinée western, oui, mais documentée, naît aussi « Collection America » : des volumes pleins de photos, reproductions, peintures qui permettent d'observer « le vrai West ». Le modèle Bonelli se fait donc « école parallèle » : la crédibilité de la bande dessinée populaire ouvre les portes à la vulgarisation. De cette approche naîtront rubriques et rédactionnels, informatifs et souvent didactiques, dans toutes les collections. Jusqu'à la naissance en 1988 – *in primis* comme *spin-off* de la série de *Martin Mystère* – de la collection « Almanacchi » : suppléments annuels d'actualité et vulgarisation sur des sujets liés au « genre » de telle ou telle série (western pour *Tex*, horreur pour *Dylan Dog*…), associés à une histoire courte en bande dessinée.

Illustration de Paolo Bacilieri pour *Jan Dix* n°3, « *Nostra signora delle api* » © Sergio Bonelli Editore 2008

Le fantastique holistique. Bonelli « moderne » et l'industrialisation du système des genres

Depuis les années 80, le modèle a évolué. La stratégie reste moderne : arrêt des « variations » sur le thème unique western/aventure, comme dans les années soixante-dix (*Mister No* ou *Ken Parker*), les portes s'ouvrent à la multiplication des genres, grâce à une offre bâtie, tous les deux-trois ans, sur un nouveau produit qui incarne l'un des « genres classiques » tels qu'ils ont été codifiés par le cinéma classique. Mais la tactique est postmoderne : les hybridations augmentent, et les nouveaux récits ont la chance de passer entre les mains d'une génération de scénaristes novateurs et décalés. C'est l'époque des BD « cultes », chez Bonelli. 1982 : *Martin Mystère*, crée par Alfredo Castelli, est une série d'investigations ésotériques et scientifiques (parapsychologie, mystères anthropologiques et artistiques…), à la *Indiana Jones*. 1986 : *Dylan Dog*, créé par Tiziano Sclavi, série d'investigations paranormales et d'horreur (fantasmes, zombies, *serial killers*, *mad doctors* et démons/spirites…), dans le style du cinéma gore et *splatter*, mais avec une forte accentuation paradoxale, psychanalytique et très littéraire. 1988 : *Nick Raider*, récit policier genre *team detection* à la Ed McBain. 1991 : *Nathan Never*, science-fiction contemporaine, proche du cyberpunk. 1992 : *Zona X*, série anthologique – chaque numéro contenant deux ou trois histoires – de genre fantastique et *fantasy*. 1995 : *Legs Weaver*, *spin off* au féminin de *Nathan Never*. 1997 : *Magico Vento*, brillant hybride western-horreur. 1998 : *Brendon*, fantasy mélo post-apocalyptique et *Julia*, policier au féminin. 2000 : *Dampyr*, série d'horreur vampirique, avec accents sociopolitiques sur zones de guerre (balkaniques). Le projet est alors de faire de Bonelli une usine capable de cartographier les imaginaires, en faisant « éclater » le noyau fantastique qui traversait déjà les aventures exotiques et le western, dans le droit fil de la division classique en genres (policier, science-fiction, etc.) qui vient – et ce n'est pas un hasard – du cinéma populaire hollywoodien (et avant cela, de la tradition paralittéraire).

Contre-culte. Le Bonelli contemporain face à la post-sérialité et à la « livrarisation » de la bande dessinée

Aujourd'hui, le modèle Bonelli montre les signes d'une crise. Depuis le pic des ventes en 1993 avec quatre millions d'exemplaires vendus chaque mois, la chute

a été constante, avec une perte moyenne de lecteurs entre 5 % et 8 % chaque année. Néanmoins, dans les années 2000, le modèle a bougé. Et si le nombre des lecteurs a diminué, les indices économiques ont parfois été améliorés. C'est le cas en 2007, où le chiffre d'affaires a augmenté considérablement (+ 12 %) atteignant les 34 millions d'euros environ, et avec une performance financière extraordinaire : + 37,3 % de profits, passés de 4,3 à 6 millions d'euros environ. Une vraie réussite, dans un contexte éditorial où le modèle de business du *pure publishing* est de plus en plus rare : le business Bonelli se porte bien sans adaptations cinéma/TV, avec une politique des produits dérivés tout à fait accessoire, et une part minuscule provenant des droits internationaux. Quelle est donc cette crise du lectorat, qui ne cadre pas avec le succès économique de Bonelli ? La trajectoire de la BD Bonelli me paraît un symbole formidable – ou mieux un symptôme exceptionnel – des transformations vécues par la bande dessinée contemporaine : la réécriture des « cultures BD » nationales face aux challenges de la globalisation éditoriale, la torsion des vieux modèles de bande dessinée dans le cadre des nouvelles tendances populaires, le besoin et la recherche d'une idée de « tradition ».

La crise, indéniablement, est là. Pour Bonelli, les difficultés touchent aux contenus et aux formules éditoriales. Face aux mangas qui véhiculent des récits de performances techniques et psychologiques, de relations entre *everymen*, de vie quotidienne et histoires de vie, les jeunes lecteurs n'arrivent plus à se reconnaître dans des personnages comme *Tex*, *Martin Mystère*, *Nathan Never* – qui vivent eux des aventures dans des contextes qui n'ont rien à voir avec la réalité des relations sociales ordinaires. Bien sûr, des bandes dessinées comme *Tex*, *Zagor*, *Magico Vento* sont lues par des lecteurs adultes – avec une cible « implicite » entre 40 et 60 ans – mais la plupart des BD Bonelli, qui se pensent encore pour les jeunes, s'épuisent à trouver des clés permettant d'accéder au public jeune. L'ambition « moderne » de représenter un système de genres vacille, et cède le pas à une plus faible confiance dans les projets individuels de Carlo Ambrosini (*Napoleone* et *Jan Dix*) à Luca Enoch (*Gea*), de Bonvi & Cavazzano (*La Città*) à Gianfranco Manfredi (*Volto Nascosto*).

| Dessin de Giovanni Bruzzo pour *Brad Barron* n°18, « *Vincitori e vinti* » © Sergio Bonelli Editore 2008 |

De plus, la formule de la série régulière et infinie est aujourd'hui dépassée, on lui préfère de plus en plus une sérialité limitée ou « programmée » : Dylan Dog est plus proche de Superman ou Alix que des séries télé comme *Babylon 5*, *Lost* ou *24 Hours*. Dans ces feuilletons TV, on sait qu'il y aura une fin, et que la série nous y emmènera – plus ou moins rapidement, mais à coup sûr. Cette « post-sérialité » contemporaine a eu un effet visible chez Bonelli : la naissance de « séries limitées ». Même format, mais en 18 épisodes seulement, une nouveauté tous les douze mois. Voilà le nouveau visage du *line-up* Bonelli : les « Miniserie Bonelli », publiées à partir de 2005 avec *Brad*

Barron, en 2006 *Demian*, et en 2008 avec *Volto Nascosto*, un roman historique assez intéressant, aux accents policiers et fantastiques, situé dans les colonies africaines italiennes dans les années du fascisme.

Pendant que la formule « moderne » de la BD Bonelli entrait en crise, la culture du livre a changé, elle aussi. Dans le monde entier, les lieux de vente du livre ont perdu beaucoup de leur aura d'espaces culturels, et se sont hybridés avec les « média-cultures » non littéraires, bande dessinée incluse. La « livrarisation », si l'on me permet ce néologisme, de la bande dessinée s'est accélérée, à la fois cause et effet d'un double phénomène. D'un côté la fortune du roman graphique, soutenu par une nouvelle politique culturelle qui a ouvert la bande dessinée à des projets plus consistants, littéraires et pour cela « livresques » ; de l'autre, les librairies qui ont ouvert leurs espaces à des objets culturels para- ou péri-livresques, comme le cinéma, les DVD et... la bande dessinée. La révolution du nouveau marché de la bande dessinée a montré la force d'un changement dont le modèle Bonelli est fort loin, de façon presque « génétique ». C'est donc fini, le kiosque, comme anti-librairie, qui ne permettait pas de « BD-livres », mais uniquement des « BD-périodiques », dont les « cahiers » Bonelli restent le standard national ? La « livrarisation » qui traverse la bande dessinée internationale, donc, serait le *memento mori* de la BD Bonelli ?

| Planche de Luigi Piccatto pour *Demian* n°1, « *Il ricordo e la vendetta* » © Sergio Bonelli Editore 2008 |

Pourtant le succès est là. Une nouvelle frontière de la « livrarisation » de la bande dessinée a été franchie récemment – mais une « livrarisation » « à l'italienne » : au kiosque. Le phénomène a un nom : « collaterali », qu'on peut assimiler aux « suppléments » français. Il s'agit du plus grand succès marketing de la presse quotidienne italienne, c'est-à-dire l'industrialisation des suppléments qui, de l'autre côté des Alpes, se sont multipliés de façon énorme, en produisant des succès étudiés – et enviés – par toute l'industrie européenne des quotidiens. Romans classiques et de « genres », intégrales des grands écrivains, littérature jeunesse, encyclopédies générales et thématiques, voyages, musique, cinéma, management, cuisine, sport… et bande dessinée : des anthologies, en parution hebdomadaire, sous forme de « poche luxe ». Pas de couvertures cartonnées, mais pas non plus des simples « poches » : des objets au format carré du standard littéraire, des couvertures semi-rigides, des jaquettes, des introductions critiques. Les kiosques ont été envahis par des bandes dessinées au format *graphic novel*, pourrait-on dire… Le premier quotidien a été *La Repubblica*, en 2003, avec la collection « I Classici del Fumetto » pleine de séries Disney, Bonelli et superhéros, mais aussi du comique d'antan (*Geppo*), des classiques européens et américains, de grands auteurs italiens (Pazienza, Crepax, Manara, Buzzelli), un manga (Taniguchi), un Will Eisner. À son tour, le *Corriere della Sera* a produit des collections chronologiques de *Topolino* (Mickey), *Corto Maltese* et *Valentina* de Crepax, suivi par beaucoup d'autres quotidiens. Quel a été le plus grand succès parmi ces séries de bande dessinées en suppléments ? « *Tex* en couleur », en cours dans *La Repubblica* depuis un an révolu. Une collection hebdomadaire démarrée en 2007 à 190 000 exemplaires, qui se vendait encore pendant l'été 2008 à 115 000 exemplaires. Le contrat avec le groupe L'Espresso a apporté des profits énormes, même si les ventes des séries régulières et des nouveautés baissent. La BD Bonelli « moderne » entre en crise à cause de la « livrarisation », mais elle arrive quand même à en profiter, en passant par un détournement tout italien de cette tendance. Les vieilles certitudes des protagonistes de la bande dessinée populaire sont bouleversées, mais comme un phénix, elle renaît de ses propres cendres. De phénomène « culte », Bonelli se dirige vers le *mass-market* des quotidiens ; mais il reprend et réalimente le contre-culte du « supplément populaire », peut-être latéral, peut-être plus parasitaire, mais incontestablement très fort.

| Planche de Joe Kubert pour *Tex Albo speciale* n°15, « *Il cavaliere solitario* » © Sergio Bonelli Editore 2008 |

Le leadership Bonelli demain : les paradoxes du classique péri-livresque

Ce nouveau succès s'explique bien sûr, par la mobilité des publics : les suppléments Bonelli marchent parce que les lecteurs sont différents. Les enthousiastes plaident pour la conquête d'un « nouveau public ». Mais ce n'est pas le cas : ce sont les lecteurs très fidélisés – et pas mal nostalgiques – qui ont acheté « *Tex* en couleur ». Pour le relire avec le plaisir d'une

petite différence (la couleur), ou pour le luxe d'une édition moins éphémère, plus élégante. Relire un classique « hors du temps » ; reprendre une lecture sur un support plus intéressant.

Style Bonelli / style BD

Les événements récents accentuent encore plus le paradoxe de l'avenir de la bande dessinée populaire italienne : la bande dessinée populaire internationale, aujourd'hui, se rapproche toujours plus du « style Bonelli ». Pendant une vingtaine d'années, Bonelli a été la seule *major* occidentale à refuser de produire des bandes en couleur – restant artisanalement et plus ou moins consciemment attachée à trois concepts : noir et blanc, réalisme du dessin illustratif traditionnel, mise en page régulière.

Les années 2000, pour la mise en page, pratiquent une spectacularisation moins visuelle et plus narrative : les personnages reviennent au centre de l'écriture, la mise en page peut se « recanoniser », le dessin peut se « retraditionnaliser ». Le constat est aisé : il y a beaucoup plus de noir et blanc dans la bande dessinée populaire récente. Le noir et blanc : un principe économique qui peut faire la différence dans les grands tirages ; mais aussi esthétique, parce qu'il favorise le « dessin pur », avec tous les risques de l'académisme mais aussi toutes les opportunités d'une relation directe entre figuration et traits dessinés. Un principe qui gère aussi l'esthétique autographique du roman graphique international – de *A Contract with God* à *Maus*, de Chester Brown à Marjane Satrapi.

Et Bonelli ? Sans le savoir, Bonelli est le paradoxe dans le paradoxe. Grâce à lui, le noir et blanc n'a jamais disparu du marché de masse. Sans trop l'avouer, Bonelli a toujours considéré le noir et blanc comme le versant « noble » du dessin de bande dessinée. Un principe industriel dont dérive encore la tendance de Bonelli à ne produire des BD en couleur que pour des occasions spéciales : les anniversaires, ou des opérations… « d'auteur », comme le récent *Dylan Dog Color Fest*, recueil annuel de quatre histoires courtes réalisées par auteurs « spéciaux » et/ou non-Bonelli.

Modèle classique / modèle canonique

La BD Bonelli me paraît donc au croisement entre deux conceptions : la tradition et le modèle canonique. Avec la fin de l'époque où la tradition était incarnée par le modèle supposé « originaire » des strips américains, et la reprise du débat sur le Canon de la bande dessinée internationale (occidentale) dans le contexte du succès du roman graphique[3], le produit Bonelli retrouve un rôle important dans la conception retrouvée de « bande dessinée classique ». D'une part sa persévérance autour d'un « style BD » traditionnel le replace comme modèle manifeste pour une nouvelle bande dessinée populaire qui cherche à récupérer des éléments d'une BD plus orientée vers le personnage, plus réaliste, plus simple en mise en page et…plus en noir et blanc. D'autre part son type de standardisation conçue aux marges d'une idée livresque (les 100 pages comme unité de mesure, le « cahier » comme format paralittéraire), lui confère une très efficace ambiguïté par rapport à la « livrarisation » des supports, dont le succès des suppléments est un bon exemple. Autrement dit, si la nouvelle bande dessinée populaire internationale se rapproche d'un « style BD » issu de l'esthétique de la vieille bande dessinée industrielle, Bonelli va reprendre sa force comme *modèle industriel canonique,* dont les produits témoignent de l'efficacité : la pureté d'un modèle moderne clair et expérimenté, dont les forces conjointes des nouvelles tendances (manga, roman graphique, nouvelle sérialité américaine et française) apportent la force d'une relégitimation.

L'histoire du modèle Bonelli est donc l'histoire d'un anti-modèle de bande dessinée populaire : au tout début, un modèle contraire aux traditions populaires conservatrices ; aujourd'hui, un modèle peut être encore trop stable par rapport aux changements en cours dans la bande dessinée populaire, mais dont la pureté canonique retrouve un rôle en Italie et qui, peut être, va trouver dans le futur proche un contexte international prêt à le reprendre sous un angle différent. ■

L'auteur remercie, pour l'aide à la recherche : Sergio Bonelli et Mauro Marcheselli (Bonelli Editore), Mauro Lepore (Walt Disney Company Italia), Mario Gomboli (Astorina), Luca Gualtieri (Milano Finanza).

3 | Sur les processus de construction sociale d'un « canon de la bande dessinée » en cours, je renvoie à un cas exemplaire : le traitement du phénomène *graphic novel* par la presse américaine, dont une très bonne analyse est faite par Thierry Smolderen, « Graphic novel / roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire », in *Neuvième Art* n.12, janvier 2006, éditions de l'An2/CNBDI, Angoulême.

Comic book : le feuilleton à géométrie variable

Jean-Paul Jennequin

*Dans l'édition américaine de bandes dessinées, le récit à suivre est largement majoritaire. Achetez n'importe quel comic book au hasard, vous aurez neuf chances sur dix d'y trouver une partie d'une histoire plus longue. Même réunis dans un seul volume (*trade paperback*), les chapitres d'une même histoire ne constitueront souvent qu'un morceau d'une saga plus longue, susceptible de s'étaler sur dix ou vingt volumes, voire de ne jamais se terminer s'il s'agit d'une aventure d'un héros très populaire comme Batman ou Spider-Man.*
Comment en est-on arrivé à ce que, en moins d'un demi-siècle, le comic book, média spécialisé dans la publication d'histoires complètes, soit devenu le royaume du « à suivre » ? Cette situation résulte d'une évolution de plus de quarante ans qui a vu l'« industrie » des comics s'adapter à des changements de support, de lectorat et d'environnement culturel.

Du récit complet au *soap opera*

À la fin des années 1930, le comic book prend sa forme définitive : un mensuel de récits complets originaux vendu 10 *cents*. Ce nouveau produit de presse est alors en quelque sorte l'équivalent pour la bande dessinée des *pulps*[1], eux aussi mensuels et publiant majoritairement des histoires complètes. Il faut dire que la fréquence mensuelle se prête mal à l'entretien d'un suspense : que ce soit à la radio, au cinéma (les *serials*) ou en bandes dessinées dans les journaux, le feuilleton nécessite un rythme hebdomadaire, voire quotidien. C'est ainsi que des années 1940 aux années 1960, un comic book se compose d'un ou plusieurs récits complets, les exemples de récits à suivre se comptant sur les doigts d'une main[2]. Toutefois, si le comic book ne fait pas usage du feuilleton, il est par contre très axé sur la série mettant en scène un ou des personnages récurrents.
Les choses commencent à changer dans les années 1960. Les comic books ne font alors plus que la moitié des 64 pages qu'ils comptaient à l'origine, et un nombre croissant de ces pages est consacré à la publicité. La longueur maximale d'un récit oscille donc entre 25 et 30 pages. Chez DC, éditeur de Superman et Batman, un comic book contient trois histoires de 8 à 10 pages, et l'on qualifie pompeusement de *three-part novel* [roman en trois parties] l'occasionnel récit de 26 pages découpé en trois chapitres. Cela ne fait pas un bien long « roman », mais il est de toute façon tout à fait exclu de publier des histoires à suivre, car le lecteur, pense-t-on, se sentirait floué s'il était obligé d'acheter le numéro suivant pour lire la fin de l'histoire, ou s'il tombait sur la conclusion d'une aventure dont il aurait manqué le début. La règle non-écrite, que l'on retrouve chez tous les éditeurs de l'époque, de Dell à Charlton en passant par DC ou Marvel, étant que n'importe quel numéro d'un comic book doit pouvoir être lu et apprécié même par un nouveau lecteur, les personnages vivent dans un temps cyclique, la conclusion d'une histoire les ramenant toujours où ils étaient à l'origine.
Dans ce cadre immuable, l'éditeur Marvel, c'est-à-dire principalement Stan Lee, Jack Kirby et Steve Ditko, introduisent un élément nouveau, tiré des *soap operas*[3] de la radio et de la télévision : la *continuity*. Ainsi voit-on, dans les pages d'*Amazing Spider-Man*, se poursuivre d'épisode en épisode les démêlés sentimentaux du héros ou le mystère concernant l'identité de son ennemi juré le Green Goblin. Entre 1963 et 1968 on voit aussi apparaître des récits à suivre sur deux mois, voire plus. Par exemple, en 1965, la série *The Fantastic Four* voit les héros perdre leurs pouvoirs à l'issue d'un combat contre leurs « opposés », les Frightful Four (n°38), devoir ainsi lutter contre leur ennemi juré

1 | Les *pulps* étaient des magazines mensuels bon marché publiant tous les types de fiction populaire. Ils ont connu leur grande période dans les années 1920-30.

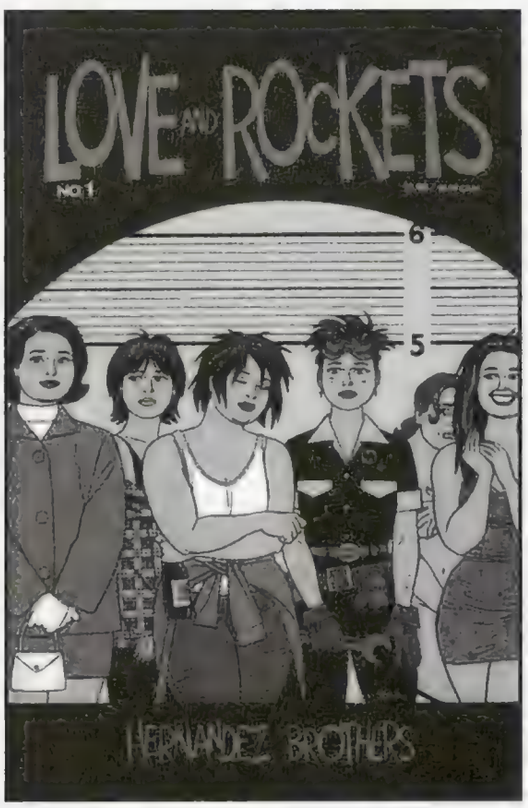
2 | Les rares exemples - citons pour mémoire « Captain Marvel vs the Monster Society of Evil » (25 chapitres dans *Captain Marvel Adventures*) et le feuilleton en 10 parties de Miss America dans *Marvel Mystery Comics* – sont d'ailleurs conçus et présentés comme des serials, feuilletons à épisodes diffusés dans les cinémas en première partie de programme.

3 | Le *soap opera* est une forme de feuilleton née à la radio, où les plus célèbres étaient sponsorisés par une marque de lessive (d'où leur surnom). Interminable feuilleton sentimental, le *soap opera* existe encore aujourd'hui à la télévision : *Amour, gloire et beauté*, etc.

Doctor Doom (n°39-40) avant d'affronter à nouveau les Frightful Four (n°41-43).

Dans l'univers Marvel, les personnages sont susceptibles de vieillir, de se marier, d'avoir des enfants, voire de mourir. Cependant, la *continuity* a ses limites : sur le long terme, il s'avère que les morts ne l'étaient pas vraiment et que les héros ne vieillissent pas au même rythme que monsieur tout-le-monde – si c'était le cas, Spider-Man aurait aujourd'hui la soixantaine. Le temps des comic books est donc toujours cyclique, mais sur des périodes beaucoup plus longues ce qui permet de donner l'illusion du changement.

À la fin de la décennie, la formule mise en place chez Marvel est fermement établie : chaque titre est une série théoriquement sans fin (sauf en cas de mauvaises ventes) dont chaque numéro contient un épisode. Une même intrigue peut n'occuper qu'un seul épisode, mais peut aussi s'étirer sur deux ou plus, voire commencer dans un titre et se poursuivre dans un autre – c'est ce que l'on appellera le *crossover*. Durant l'été 1973, la rencontre-affrontement entre Avengers et Defenders s'étale sur sept numéros des titres respectifs des deux groupes. Ce n'est qu'au début des années 1980 que DC alignera ses pratiques éditoriales sur celles de l'éditeur qui, entre-temps, lui a ravi la place de numéro un sur le marché des comics.



Couverture de *Love and Rockets* n°1
© 2000 Fantagraphics

Séries limitées et romans graphiques

Dans les années 1980, les comic books cessent d'être majoritairement diffusés dans le réseau presse et deviennent avant tout un produit de librairie spécialisée, achetés et lus non plus par le grand public mais par les fans. Dans ce contexte, les super-héros bâtis sur le modèle Marvel triomphent mais le nouvel écosystème du *comic shop* permet le développement d'autres formes d'édition de bandes dessinées. Ainsi, le concept de roman graphique pénètre petit à petit les consciences : tant chez les éditeurs *mainstream* (Marvel et DC) que chez les nombreux *independents* qui voient le jour à cette époque s'impose l'idée que la bande dessinée peut se décliner sous forme de récits longs.

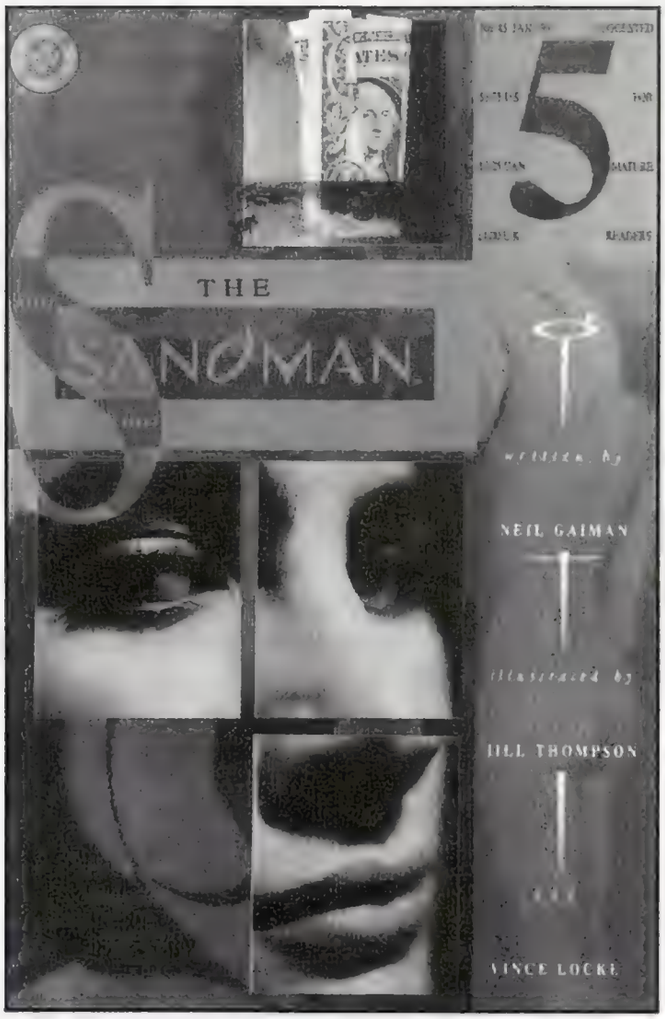
Deux publications, *The First Kingdom*, de Jack Katz, et *Elfquest*, de Wendy et Richard Pini, ont été pionnières en ce domaine. Ces deux comic books édités par leurs auteurs, le premier à partir de 1974, le second de 1977, sont diffusés uniquement dans les librairies spécialisées en BD, donc destinés aux fans de comics. Il faut en effet beaucoup de patience pour suivre ces deux sagas, prévues pour paraître sur une vingtaine de numéros, et dont la publication est programmée d'emblée pour durer plusieurs années.

Influencés aussi, pour certains, par la sérialisation à l'européenne, les auteurs américains et canadiens publient, au cours de la décennie suivante, des histoires longues par chapitres dans des trimestriels, des semestriels, voire des annuels. C'est le cas de Will Eisner dans *The Spirit Magazine* puis le *Will Eisner Quarterly*, des frères Hernandez dans leur magazine *Love and Rockets* et d'Art Spiegelman qui passe *Maus* dans *Raw*. Le canadien Dave Sim est le seul à oser le rythme mensuel avec ses chapitres de la longue saga de *Cerebus*.

En parallèle, le *mainstream* cherche à développer sa propre version du roman graphique. L'album à l'européenne, même décliné en soixante pages ou plus, ne convainc guère les lecteurs de comics, puisqu'il ne propose que l'équivalent en pages de deux ou trois fascicules. Par contre, DC et Marvel ont lancé ce qu'ils appellent des « séries limitées » en trois, quatre ou douze numéros. Même si elle sert souvent à tester des personnages ou des concepts en vue de lancer une série « régulière », la série limitée banalise le concept d'une histoire d'une certaine longueur qui serait amenée à se conclure vraiment. Les deux premiers succès du roman graphique *mainstream*, *Batman : Dark Knight* de Frank Miller et *Watchmen* d'Alan

Moore et Dave Gibbons, sont publiés en séries limitées entre 1985 et 1987 avant de trouver leur forme définitive de romans graphiques.

À l'époque, la politique de livres de Marvel et DC est encore balbutiante, et la majorité des séries limitées n'est pas reprise en recueil[4]. C'est l'énorme succès de *Dark Knight* et *Watchmen* qui va lancer Marvel et DC sur la voie d'une véritable politique du *trade paperback*. Cette politique va profiter en premier lieu aux *story arcs*, séries limitées publiées dans le cadre d'un comic book « normal ». Ainsi, les sept chapitres de

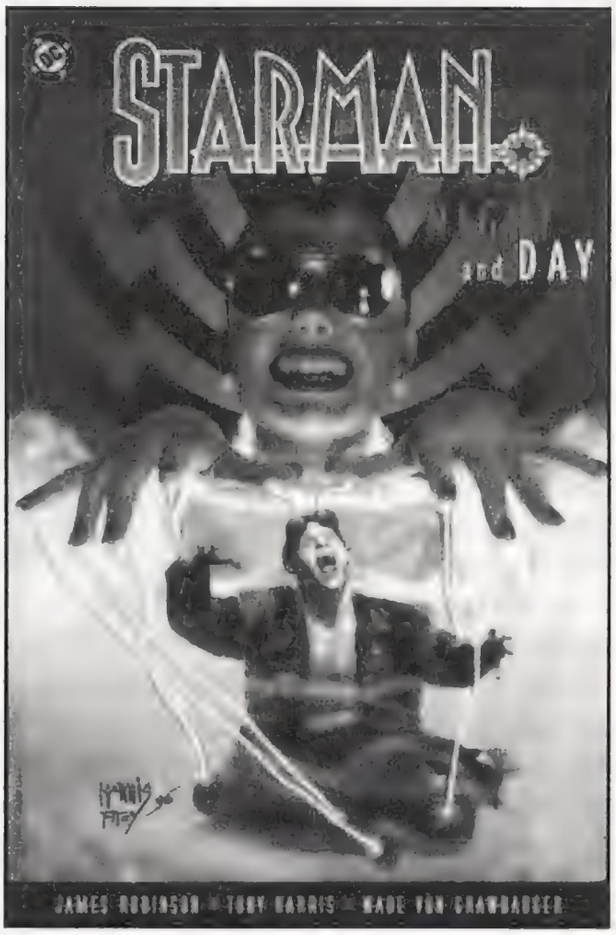


Couverture de *The Sandman* n°5
© 1993 DC Comics

Born Again de Frank Miller et David Mazzucchelli paraissent-ils dans *Daredevil* n°s 227 à 233, les quatre chapitres de *Batman : Year One*, des mêmes auteurs, dans *Batman* n°s 404 à 407.

En 1988, le scénariste britannique Neil Gaiman lance une nouvelle version de *The Sandman*, héros DC qui a déjà connu de multiples incarnations. Celui-ci est le seigneur du royaume des rêves, et sa saga s'organise sous forme de *story arcs* entrecoupés de récits complets. Malgré des débuts laborieux, la bande s'avère un succès commercial inattendu, et la publication en comic book est renforcée par une deuxième vague de reprises des récits en recueils. Neil Gaiman ne cache pas qu'il a pour la série un plan qui l'amènera, à terme, à une conclusion définitive. Ce sera chose faite en 1996, au terme de 75 numéros et de huit années de publication.

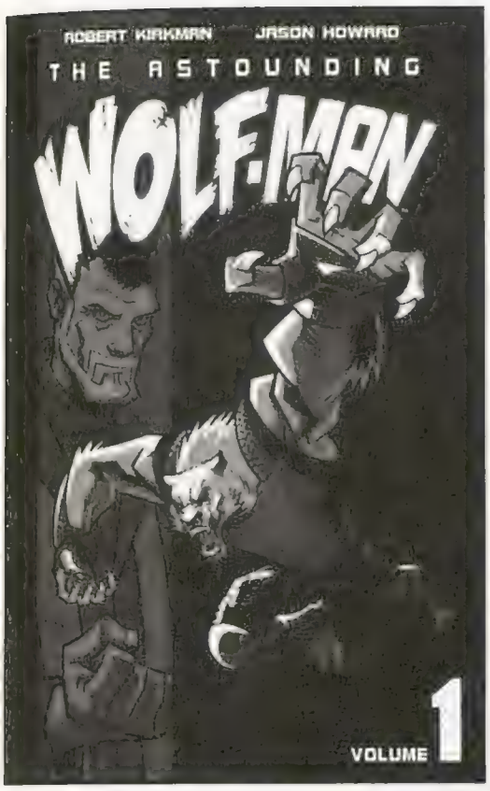
Avec *The Sandman*, on est à l'intersection de la série limitée et de la série régulière (illimitée), ce que l'on pourrait qualifier de « série fleuve », une longue saga amenée à se conclure un jour, nécessitant souvent l'intervention de plusieurs dessinateurs, mais trou-



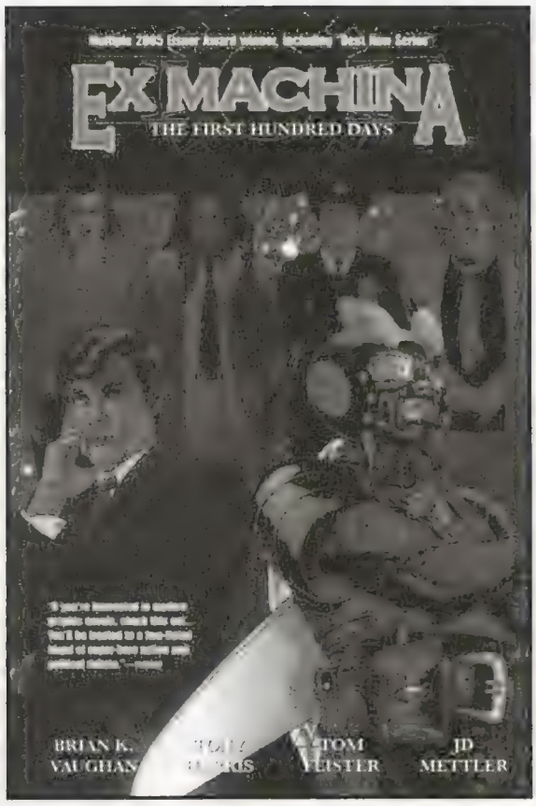
Couverture du deuxième *trade paperback* de *Starman*, reprenant les numéros 7 à 10 et 12 à 16 du comic book © DC Comics

4 | Ce qui amène aujourd'hui les éditeurs à combler les manques. DC annonce ainsi la parution imminente en livre de sa première maxi-série (12 numéros), *Camelot 3000* de Mike Barr et Brian Bolland, parue entre 1982 et 1985.

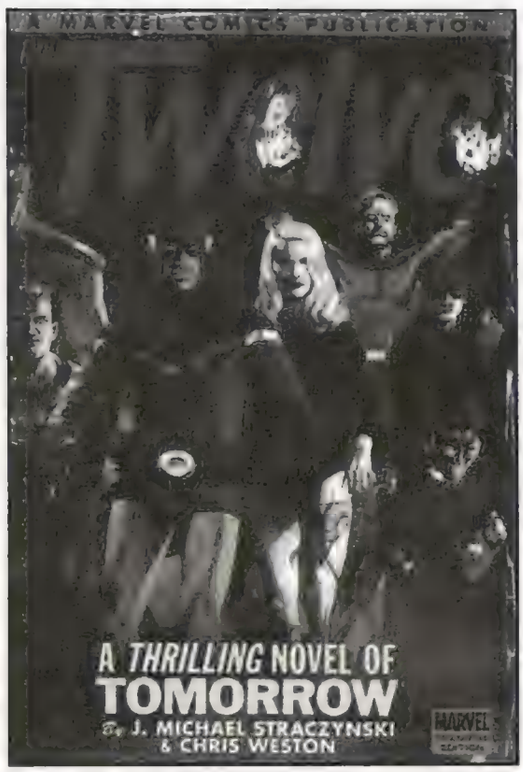
5 | Le rachat d'une des compagnies d'Image, Wildstorm, par DC comics a cependant mis Alan Moore dans l'inconfortable position de devoir animer sa ligne ABC chez un éditeur dont il avait claqué la porte.



Couverture du premier *trade paperback* de *The Astounding Wolf-Man*, reprise des numéros 1 à 7 du comic book. Robert Kirkman, le scénariste, est aussi celui de *The Walking Dead* et d'*Invincible* © Robert Kirkman et Jason Howard



Couverture du premier *trade paperback* d'*Ex Machina*, reprenant les numéros 1 à 5 du comic book. Le scénariste Brian K. Vaughan est aussi celui de *Y the last Man*. © Brian K. Vaughan et Tony Harris



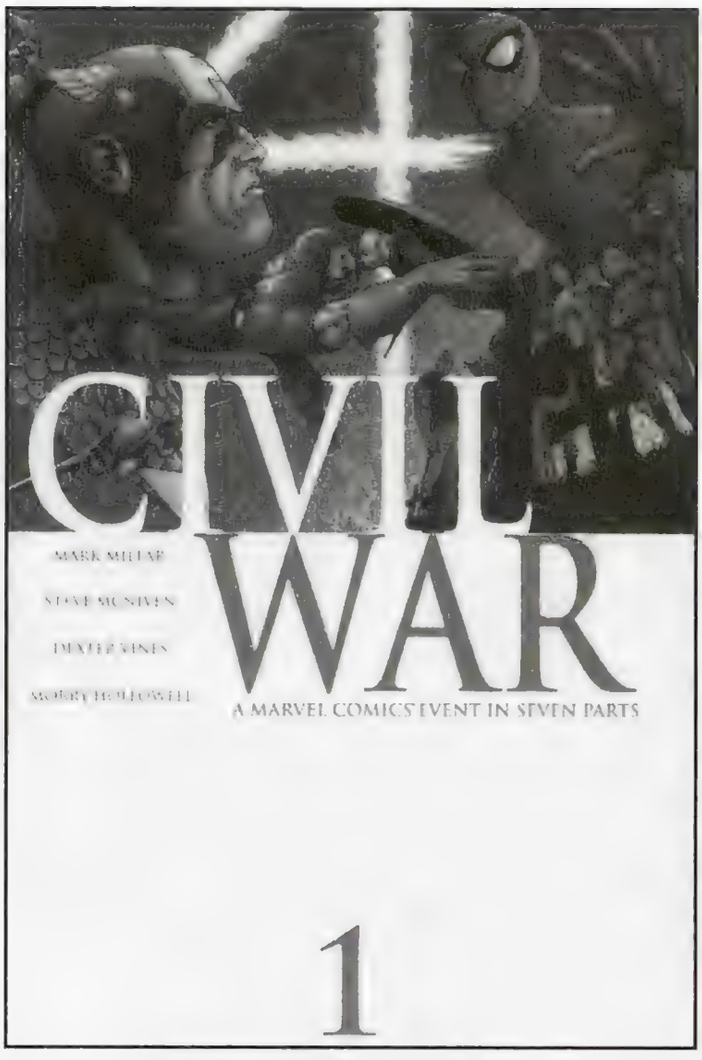
Couverture du premier *hardcover* (édition reliée sous jaquette) de *The Twelve*, reprenant les numéros 1à 6 du comic book. Le scénariste J. Michael Straczinsky est devenu célèbre grâce à la série télévisée *Babylon 5*. Il a animé de nombreuses séries pour Marvel dont *The Amazing Spider-Man*. © Marvel Characters, Inc.

vant son unité dans le scénariste, devenu un véritable feuilletoniste comme avaient pu l'être certains romanciers populaires du XIX[e] siècle. La série fleuve trouve ses incarnations les plus connues chez DC, avec *Shade the Changing Man*, scénarisé par Pete Milligan, *Starman*, écrit par James Robinson et plus récemment *Y the Last Man* de Brian Vaughan. Elle s'exporte avec bonheur chez Image Comics, l'éditeur outsider chez qui un auteur révélé par un succès dans le *mainstream* peut lancer une création dont il conservera les droits[5]. Kurt Busiek a créé le monde *d'Astro City* en alternant les histoires courtes et les récits longs. Alan Moore a utilisé le chapitrage dans ses séries ABC *The League of Extraordinary Gentlemen* et *Promethea*. Le plus récent scénariste à avoir utilisé avec succès cette formule est Robert Kirkman, qui a lancé une série de super-héros, *Invincible*, et une série de zombies, *The Walking Dead*.

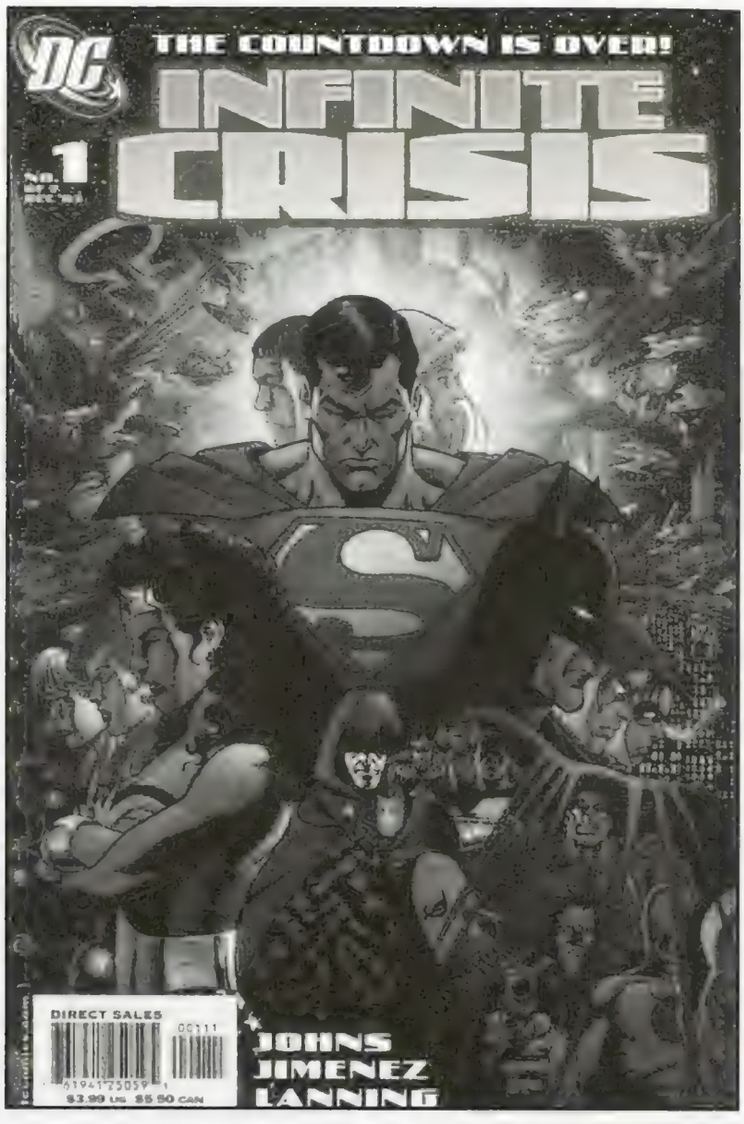
C'est peut-être parce que Marvel est beaucoup moins accommodant que DC en ce qui concerne les droits des auteurs sur leurs créations que la compagnie n'a pas publié de série fleuve de ce type. On peut au mieux considérer qu'elle en exploite la forme, à défaut de l'esprit, dans sa ligne « Ultimate », constituée de versions modernisées de ses super-héros classiques. *Ultimate Spider-Man*, *Ultimate X-Men* et *The Ultimates* (nouvelle version des *Avengers*) suivent ainsi le modèle de la publication par tranches mensuelles réunies en volumes. Même si les séries sont confiées à des scénaristes vedettes comme Brian Bendis ou Mark Millar, elles ne sont pas censées s'acheminer vers une conclusion.

Des comics toutes les semaines

On l'a dit, les comics *mainstream* paraissent tous les mois mais les arrivages de nouveautés ont lieu toutes les semaines. Cependant, certains personnages, principalement Superman et Batman chez DC, Spider-Man et les X-Men chez Marvel, sont suffisamment populaires pour bénéficier de plus d'un titre mensuel, et chaque semaine voit sortir au moins un comic book de leurs aventures. Au départ, chaque titre possède son équipe créatrice et ses orientations distinctes. Petit à petit, à l'occasion de *story arcs* spectaculaires comme « The Death of Superman » en 1992, s'instaure un mode de fonctionnement particulier : les grandes options des séries sont décidées en comité de rédaction (où l'*editor* des titres



Couverture de *Civil War* 1
© Marvel Characters Inc.



Couverture d'*nfinite Crisis* 1 © DC Comics

prend une part parfois supérieure à celle des différents scénaristes) et chaque série présente un aspect d'une même *storyline* (intrigue) très ample amenée à se développer sur plusieurs mois, voire un ou deux ans. Dans la deuxième moitié des années 1990, on a vu par exemple la ville de Gotham, domaine de Batman, frappée par une série de catastrophes d'origine humaine ou naturelle, ce qui amènera le gouvernement américain à la déclarer zone de non-droit abandonnée à la loi des gangs.

Ce type d'organisation collégiale de la création s'est étendu, dans les années 2000, à la direction générale de l'univers de fiction de chaque compagnie. Des *crossovers* comme *Infinite Crisis* (DC) ou *Civil War* (Marvel) impliquent tous les personnages et donc toutes les séries de l'éditeur. Le scénariste d'un titre devra tenir compte de ce qui arrive au héros dans le grand événement en cours quand il rédige ses exploits en solo. Ainsi, en parallèle à l'influence croissante des scénaristes au sein des comics, on voit un retour en force du travail d'équipe, dans lequel le créateur s'efface derrière l'intrigue et les personnages.

La forme la plus achevée de ce mode de fonctionnement est *52*, un feuilleton à plusieurs mains publié sous forme de comic book hebdomadaire. Publié en 2006-2007 comme suite à *Infinite Crisis*, *52* est réalisé par cinq scénaristes, dont l'un, Keith Giffen, également dessinateur, réalise en outre un découpage, sorte de *storyboard*, qui est ensuite mis en images par divers dessinateurs et encreurs.

Le feuilleton d'auteur et le feuilleton d'équipe

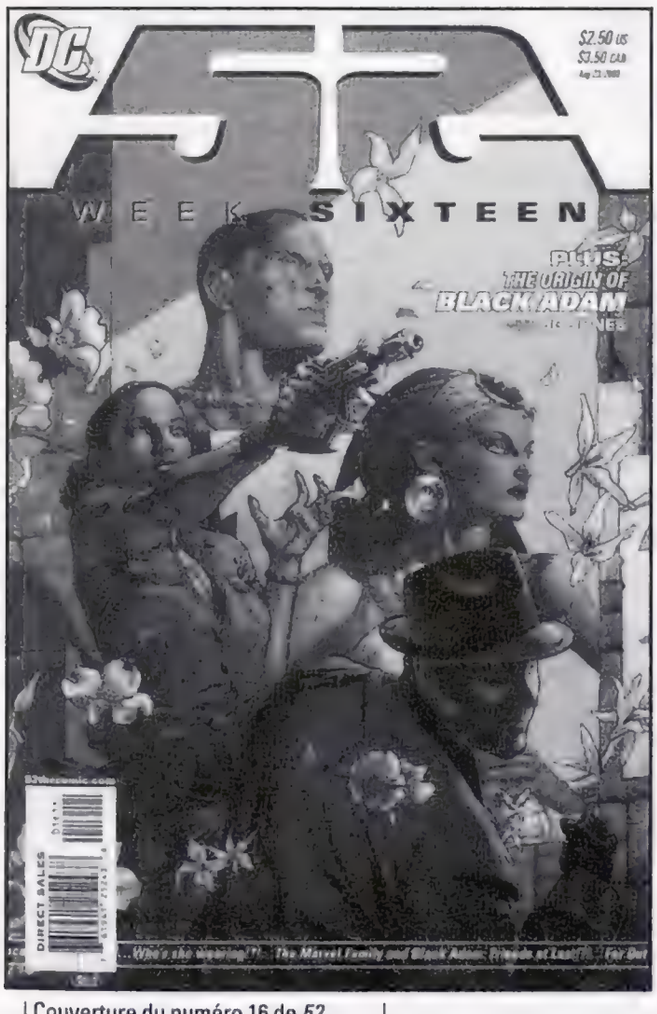
Force est de constater qu'il existe aujourd'hui dans la bande dessinée américaine deux grands modèles dont chaque feuilleton publié se rapproche plus ou moins : celui réalisé en équipe, qui s'apparente à de la manière dont on travaille dans le cinéma et à la télévision, et celui qui met en avant le travail d'un auteur, même lorsque la réalisation concrète s'en effectue à plusieurs mains. C'est ainsi que, dans le sillage d'Alan Moore, on a vu apparaître de nombreux scénaristes vedettes (Neil Gaiman, Grant Morrison, Pete Milligan, Kurt Busiek, Mark Millar, J. Michael Straczynski, Brian Bendis, Garth Ennis, Brian Vaughan, Robert Kirkman…) qui sont

aujourd'hui les moteurs du *mainstream*. Leur statut d'auteur n'exclut pas de les voir prendre part à un projet collectif (Grant Morrison est l'un des scénaristes de *52*), bien au contraire, car ils sont aussi perçus comme des créateurs populaires.

Dans l'édition indépendante, le feuilletoniste est plus souvent un auteur complet (Dan Clowes, les frères Hernandez, Chester Brown, Seth, Chris Ware, Kim Deitch, Alex Robinson, Jeff Smith…) mais la dynamique d'édition en deux temps – comic book puis livre – est identique à celle en usage dans le *mainstream*. Le comic book reste un moyen peu onéreux de lancer la publication d'une œuvre tandis que la reprise en recueil – souvent chez un « vrai » éditeur comme Fantagraphics ou Top Shelf – donne à celle-ci un nouveau marché et de nouveaux lecteurs. *Bone* de Jeff Smith est un bon exemple de ce processus.

Le problème qui se pose est celui de la survie économique de l'auteur. Dans le *mainstream*, où les chiffres de vente ont baissé considérablement depuis les années 1980, rentabiliser l'investissement que nécessite la réalisation d'un comic book en couleurs passe obligatoirement par la reprise en *trade paperback*. Il y a presque deux marchés distincts, certains lecteurs ne lisant que les *trade*. Or, ce système n'est véritablement viable que lorsque le fascicule périodique paraît assez souvent, ce qui n'est pas le cas dans l'édition indépendante où un comic book paraît au mieux tous les trois mois, au pire de temps en temps. De plus en plus, les éditeurs indépendants se tournent vers la publication directe des œuvres en livres, sans passage par le fascicule.

Les auteurs américains se trouvent donc confrontés à une situation proche de celle dans laquelle les auteurs franco-belges se sont retrouvés à la disparition des mensuels dans les années 1980, où ils doivent produire des œuvres d'une certaine ampleur qui leur assureront d'emblée un minimum de revenus. Pour un auteur encore inconnu, la publication « à suivre » – en fascicule ou, maintenant, sur Internet – reste un moyen sûr et relativement peu onéreux de fidéliser un public mais c'est un investissement. Un investissement auquel les éditeurs, quelle que soit leur taille, participent de moins en moins. ■



Couverture du numéro 16 de *52*, version hebdomadaire © DC Comics

Couverture du premier trade paperback *52*, reprenant les numéros 1 à 13 © DC Comics

L'Eldorado japonais, mythe ou réalité ?

Xavier Guilbert

En 1983, Manga ! Manga ! The World of Japanese Comics *de Frederik L. Schodt s'ouvrait sur une série de chiffres qui donnaient à rêver sur l'importance jusque-là ignorée de l'industrie japonaise : 27% de l'édition pour 1,38 milliards de volumes. On y découvrait des revues hebdomadaires aux tirages mirifiques, dont ce* Weekly Shônen Jump *qui «* vend parfois plus de quatre millions d'exemplaires par semaine *», et des circulations de plus d'un million d'exemplaires qui n'ont rien d'exceptionnel.*

Treize ans plus tard, le même Frederik L. Schodt récidivait avec *Dreamland Japan - Writings on Modern Manga* qui, à l'image de son titre évocateur, terminait de peindre une image des plus idylliques de la bande dessinée au pays du soleil levant : les mangas représentaient désormais près de 40 % de l'édition et presque 1,9 milliards de livres vendus, soit plus de quinze par habitant de l'archipel. Quant au *Weekly Shônen Jump*, il remportait haut la main le titre de magazine le plus vendu au monde, avec une circulation oscillant entre cinq et six millions d'exemplaires selon les semaines.

Il n'en fallait pas plus pour que, une fois pour toutes, le Japon soit estampillé dans les esprits « *Eldorado* de la bande dessinée », et que l'on retrouve depuis à longueur d'articles les mêmes références chiffrées. Ainsi dans les pages de *Libération*, le 11 Juillet 2007, un texte intitulé « Maudits mangas » signé Michel Temman s'extasiait encore : « *Les chiffres donnent le tournis. Au moins 40 millions de Japonais lisent un manga par semaine. Parmi les quinze magazines imprimés à plus d'un million d'exemplaires, dix sont des revues de mangas de 250 à 500 pages, dont le tirage peut avoisiner six millions d'exemplaires.* »

Sauf qu'aujourd'hui, on est bien loin du compte. Ainsi, en 2007, selon la Japan Magazine Publisher Association[1], la version hebdomadaire de *Shônen Jump* avait une circulation de « seulement » 2,78 millions d'exemplaires – un score largement honorable, mais bien loin des sommets de la décennie précédente. Ce qui n'empêche pas la vision « populaire » du marché japonais du manga de rester curieusement bloquée sur 1995 – l'année la plus faste de son histoire.

La fin d'un âge d'or ?

De manière générale, les chiffres rapportés par le Research Institute for Publications[2] sont on ne peut plus clairs : depuis un pic en 1995, les ventes des revues de manga (*mangashi*) au Japon n'ont cessé de décroître, passant même au second plan depuis 2005 derrière les ventes de recueils (*tankôbon*). La dégringolade la plus impressionnante est d'ailleurs à mettre au compte du *Weekly Shônen Jump*, qui voit en deux ans son tirage passer de 6,2 millions d'exemplaires à tout juste 4 millions.

À cette fuite des lecteurs, on apporte souvent une explication qui s'impose comme une évidence : la fin de *Dragon Ball* dans le numéro 25 de l'année 1995. Et de montrer qu'ensuite, derrière la série emblématique, tout est parti à vau-l'eau, entre la fin de *Slam Dunk* l'année d'après, et la conclusion de *Rurouni Kenshin* (*Kenshin le Vagabond*) en 1999 – sans aucun doute, le magazine ne pouvait s'en remettre. Sauf qu'il est difficile de soutenir très longtemps cette théorie d'une époque de succès révolus, au vu des années qui ont suivi et des séries que l'on a pu voir apparaître dans les pages du *Weekly Shônen Jump* : *One Piece* (depuis 1997), *Hunter x Hunter* (depuis 1998), *Hikaru no Go* (1998-2002), *Shaman King* (1998-2004), *Naruto* (depuis 1999), *Bleach* (depuis 2000), ou encore *Death Note* (2003-2005). On notera ainsi que les cinq séries les plus vendeuses (en terme de recueils, toutes

1 | Japan Magazine Publisher Association / *Nippon Zasshi Kyôkai* (« Association japonaise des éditeurs de magazines »), www.j-magazine.or.jp/data_001/index.html

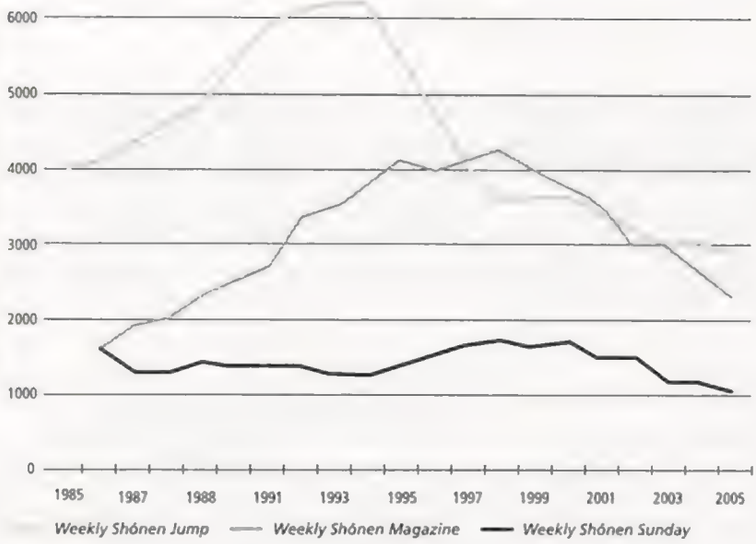
2 | Research Institute for Publications / *Shuppan Kagaku Kenkyûsho* (« Institut de recherche sur les publications »), www.ajpea.or.jp/statistics/statistics.html

3 | Source : Tohan Corporation. Tohan est le plus grand distributeur de livres et de magazines au Japon. Ses services couvrent également la distribution de CDs, DVDs, etc.

4 | *Mainichi Shinbun*, « *Mainichi Shinbun Dokushô Yoron Chôsa* », Tokyo 2001. Le *Mainichi Shinbun* est l'un cinq quotidiens nationaux japonais – les autres étant le *Asahi Shinbun*, le *Yomiuri Shinbun*, le *Nihon Keizai Shinbun* et le *Sankei Shinbun*.

éditions confondues) de l'histoire du *Weekly Shônen Jump* se répartissent équitablement entre les deux époques : *Dragon Ball* (150 millions d'exemplaires) et *Slam Dunk* (111 millions) d'un côté, *One Piece* (140 millions) et *Naruto* (79 millions) de l'autre, la série-fleuve *Kochi-Kame* (137 millions d'exemplaires pour plus de 150 volumes) continuant de traverser les âges[3].

Couverture de *Shônen Jump*, Illustration de Masashi Kishimoto Droits réservés.



| Évolution des tirages des hebdomadaires shônen (en milliers) |

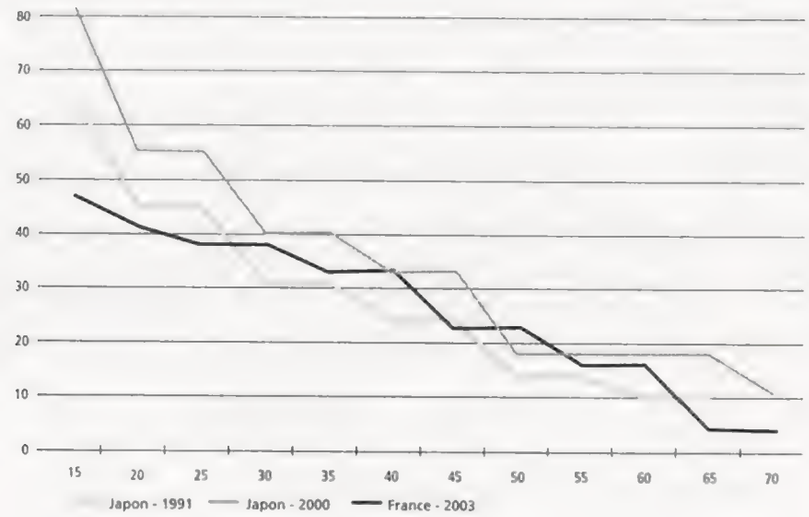
tirages (en milliers)				
		1996	**2005**	**évol.**
Shônen				
Weekly Shônen Jump	Shûeisha	4 800	2 900	-40%
Weekly Shônen Magazine	Kôdansha	4 000	2 300	-43%
Weekly Shônen Sunday	Shôgakukan	1 530	1 050	-31%
Monthly Shônen Jump	Shûeisha	1 150	400	-65%
Monthly Shônen Magazine	Kôdansha	1 700	1 000	-41%
CoroCoro	Shôgakukan	1 350	1 090	-19%
Shôjo				
Ribon	Shûeisha	1 750	500	-71%
Nakayoshi	Kôdansha	1 100	460	-58%
Ciao	Shôgakukan	400	1 060	165%
Bessatsu Margaret	Shûeisha	700	370	-47%
Margaret	Shûeisha	350	170	-51%
Shô-comi	Shôgakukan	440	340	-23%
Bessatsu Friend	Kôdansha	270	190	-30%
Seinen				
Young Jump	Shûeisha	1 940	1 050	-46%
Young Magazine	Kôdansha	1 740	1 010	-42%
Big Comic	Shôgakukan	930	630	-32%
Big Comic Original	Shôgakukan	1 550	960	-38%
Big Comic Spirits	Shôgakukan	1 050	470	-55%
Big Comic Superior	Shôgakukan	560	330	-41%
Business Jump	Shûeisha	740	380	-49%
Super Jump	Shûeisha	460	360	-22%
Morning	Kôdansha	720	450	-38%

Enfin, il est à noter que les concurrents du *Weekly Shônen Jump* de Shûeisha (le *Weekly Shônen Magazine* de Kôdansha et le *Weekly Shônen Sunday* de Shôgakukan) ne s'en tirent pas beaucoup mieux, puisque leurs tirages ont également diminués de près de 40 % entre 1996 et 2005 – une tendance que l'on retrouve sur la plupart des périodiques mangas, qu'ils s'adressent aux jeunes filles ou aux adultes.

S'il est donc vrai que la série de Toriyama Akira (débutée en 1984) a accompagné le *Weekly Shônen Jump* dans son ascension vertigineuse, il semble particulièrement simpliste de conclure que la fin de l'âge d'or du magazine (et par extension, de l'ensemble de l'industrie du manga) tient à la seule conclusion des aventures de Son Goku. Et même si cela ferait une jolie histoire, la réalité est plus complexe et il faut aller chercher ailleurs pour identifier les facteurs éclairant la situation actuelle du manga au Japon.

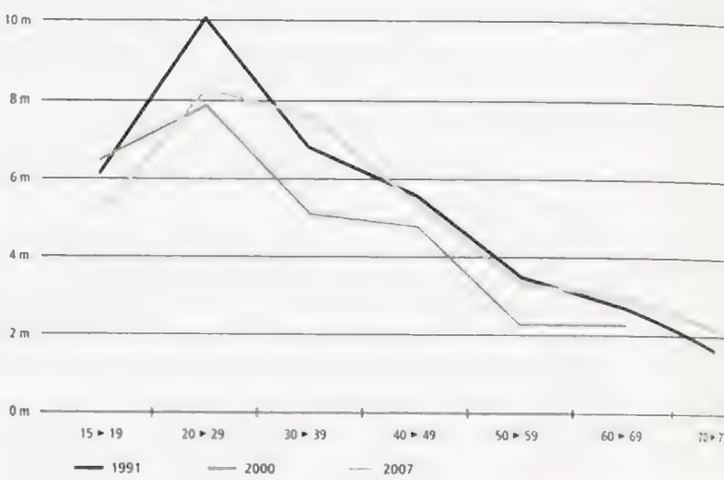
La question démographique

Il existe assez peu d'études générales portant sur la lecture du manga – en cela, le Japon ne se montre pas beaucoup plus intéressé que la France par la bande dessinée. Néanmoins, deux études en particulier ont été conduites par le *Mainichi Shinbun* en 1991 et 2000 afin d'analyser les habitudes de lecture[4], et comportent un volet consacré au manga en particulier. Il est d'ailleurs intéressant de comparer les taux de lecteurs au Japon avec ceux qui ressortent de l'enquête « Participation Culturelle et Sportive » conduite par l'I.N.S.E.E. en France en 2003.



| Taux de lecteurs par tranche d'âge |

Japon	1991	2000	France	2003
15-19	65%	81%	15-19	47%
20-29	45%	55%	20-24	41%
30-39	31%	40%	25-34	38%
40-49	24%	33%	35-44	33%
50-59	14%	18%	45-54	23%
60-69	10%	18%	55-64	16%
70+		11%	65+	4%



| Évolution du nombre de lecteurs par tranche d'âge |

Contrairement à l'idée reçue selon laquelle « au Japon, tout le monde lit du manga », seul un tiers de la population japonaise âgée de plus de 15 ans est lecteur de manga – contre un quart pour la population française. Second aspect étonnant, dans un contexte visible de crise des magazines de prépublication, c'est l'augmentation du taux de lecteurs pour l'ensemble des tranches d'âge – d'environ 10 %. Cette progression s'explique d'ailleurs par le simple vieillissement de la population à dix ans d'intervalle.

Ceci étant, la véritable différence entre France et Japon s'exprime aux extrêmes de la pyramide des âges : si l'on trouve des taux de lecteurs comparables chez les 30 à 60 ans, le lectorat japonais se montre beaucoup plus dynamique chez les plus jeunes et les plus âgés. Les éditeurs tâtonnent peut-être encore pour la création d'un « *silver manga* » (« manga du troisième âge »), mais cela fait longtemps qu'ils connaissent la cible privilégiée des moins de trente ans, qui sont d'avides consommateurs de manga.

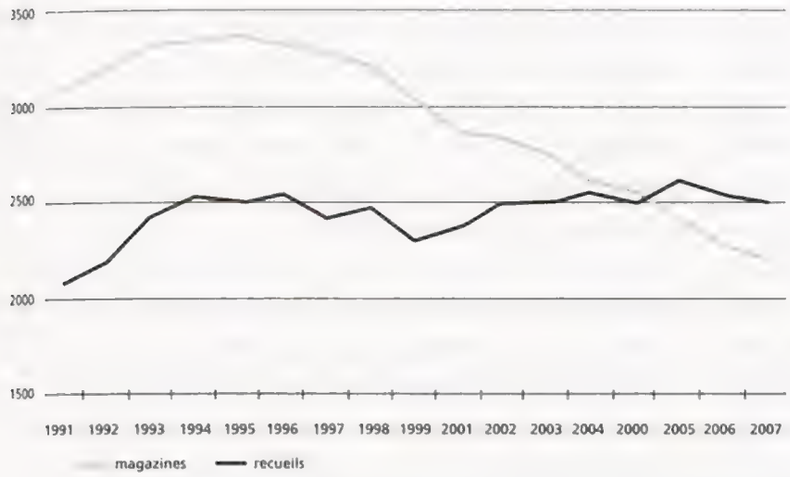
Et c'est bien là que réside le problème. Le Japon bénéficie de la plus longue espérance de vie de la planète, mais souffre également d'une forte baisse du taux de natalité. Ainsi, entre 1996 et 2005, le nombre d'individus de moins de 15 ans dans l'archipel a diminué de 11 % – alors que, dans le même temps, la population des plus de 65 ans a augmenté de 35 %. De fait, pour le manga, la belle progression du taux de lecteurs chez les adolescents est très largement contrebalancée par ces dynamiques démographiques. En supposant un taux de lecteurs inchangé à 81 % pour les 15-19 ans en 2007, une estimation rapide donnerait une baisse de 20 % du nombre de lecteurs de manga entre 1991 et 2007, passant de presque 6.5 millions à tout juste 5 millions.

Or, on l'aura deviné, c'est dans cette population des moins de vingt ans que se recrute la majorité des lecteurs des magazines estampillés « *shônen* », qui représentent un tiers des ventes des magazines de manga. Avec 86 % de son lectorat en dessous de 18 ans, il n'est pas surprenant que le *Weekly Shônen Jump* et ses concurrents directs souffrent de ces évolutions démographiques.

La santé des recueils

Ainsi, après le faste des années 95-96, c'est l'ensemble de l'industrie de l'édition qui subit un fléchissement au cours de la décennie qui suit, en particulier au niveau des périodiques (dont les magazines manga), alors que les livres ont tendance à mieux se maintenir. Soit, si l'on peut dire, un report de l'attention de l'éphémère vers le durable.

En apparence, la situation est un peu plus rassurante du côté des ventes des recueils, qui se maintiennent depuis une quinzaine d'années. Certes, on constate au Japon le même phénomène qu'en France, à savoir une augmentation soutenue du nombre de nouvelles sorties au fil des années : 2007 aura ainsi vu la sortie



| Revenus de l'industrie du manga |

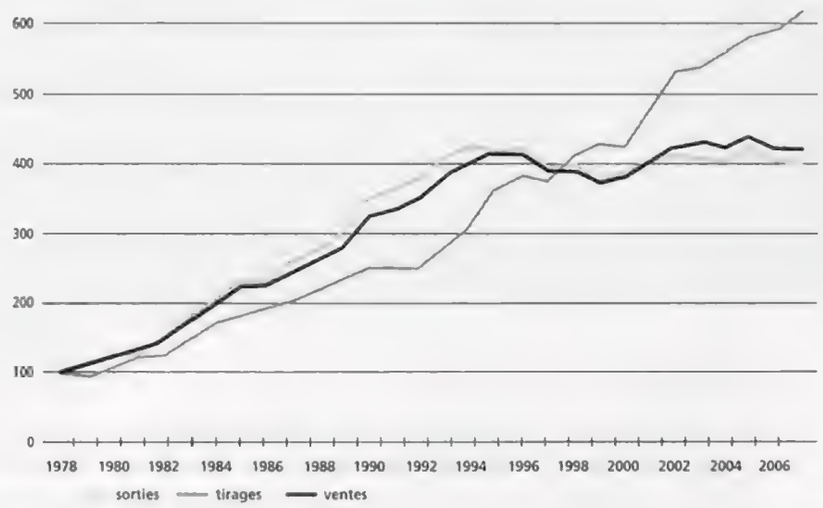
Revenus	1988	1995	2000	2007
Mangashi	¥248Md	¥336Md	¥286Md	¥220Md
Tankôbon	¥153Md	¥251Md	¥237Md	¥250Md
Total	¥401Md	¥587Md	¥523Md	¥470Md

de plus de 11 000 nouveaux mangas, soit deux fois plus qu'en 1994 et sept fois plus qu'en 1978. Cependant, on a pu y voir un temps un signe de bonne santé de l'industrie, puisque les ventes suivaient – ainsi, entre 1978 et 1998, le nombre des sorties annuelles ainsi que les ventes en volume ont été multipliés par cinq au Japon.

Ce n'est qu'à partir de 1999 que le marché a commencé à montrer des signes de saturation, se stabilisant alors que le nombre de nouveautés continuait à augmenter : même niveau de ventes en 1998 et 2007, mais avec 50 % de nouveautés annuelles de plus. La conclusion est immédiate : les ventes moyennes par titre diminuent, les séries fédératrices se font plus rares alors que le lectorat se disperse devant une offre de plus en plus large, dans une dynamique de « longue traîne[5] » désormais bien connue, qui touche tous les domaines de l'*entertainment*.

Une décennie de changements

Il est important de remettre cette évolution dans un contexte plus global. Pour mémoire, les années 80 ont été marquées par la « bulle japonaise » qui voit une spéculation intense sur le plan de l'immobilier et de la Bourse de Tokyo, entraînant des facilités de crédit pour les particuliers. Si la Bank of Japan commence à intervenir au tout début des années 90 causant l'éclatement de cette « bulle », il va falloir attendre la seconde moitié de la décennie pour que l'impact s'en fasse ressentir



| Évolution des sorties / tirages et ventes des recueils (indice 100 en 1978) |

au-delà de la sphère financière, et en particulier autour de la charnière 96-98 : début d'une longue période de déflation, qui devra attendre le premier semestre 2008 pour voir des signes d'amélioration ; érosion des revenus des foyers à partir de 1996, qui ne commenceront à remonter qu'en 2004 ; augmentation du niveau de chômage, en-dessous du seuil des 3,5 % jusqu'en 1997, qui va brusquement monter à 4,0 % en 1998, atteindre 4,8 % en 1999 pour s'installer au-dessus des 5 % à partir de 2001[6].

C'est donc sur fond de situation économique défavorable que vont arriver de nouveaux postes de dépenses pour les foyers japonais, en particulier concernant les

5 | La « longue traîne », ou « long tail » en anglais, est une notion introduite en 2004 par Chris Anderson dans un article du magazine *Wired*. cf. www.changethis.com/10.LongTail
Elle désigne la mutation qu'Internet apporte aux modèles économiques actuels, et qui se définit par une importance de moins en moins grande des articles les plus visibles sur le marché, accompagnée d'un accroissement du nombre d'articles bénéficiant d'une visibilité moins grande et intéressant chacun un nombre plus restreint de consommateurs. Voir également Chris Anderson, *La Longue traîne*, Village Mondial, 2007.

6 | Source : Ministry of Internal Affairs and Communication / *Sômushô* (« Ministère des affaires intérieures et de la communication »), Statistics Bureau, www.stat.go.jp/english/data/roudou/154.htm

nouvelles technologies de l'information et de communication. Les téléphones portables, tout d'abord, vont connaître une explosion sans pareille, passant de moins de 9 millions d'abonnés en janvier 1996 à 49 millions en janvier 2000, la barre des 100 millions étant dépassée en décembre 2007[7]. On peut citer également les revenus de la télévision câblée, qui vont passer de 717 millions d'euros de revenus en 1996, à 1 569 millions en 2000 et atteindre 2 452 millions en 2005[8]. Parallèlement, et après des débuts difficiles, le Japon va massivement s'investir dans l'Internet : de 9 % de foyers connectés en 1997, on atteint 37 % en 2000 et presque 70 % en 2007[9].

| Lecteurs de manga | Photos X. Guilbert |

À ces évolutions qui viennent directement toucher le budget des foyers, il faut ajouter une dynamique sociétale, qui voit un morcellement accru dans les habitudes de consommation de loisirs. De majoritairement « *mono-hobby* » durant les années 80, les Japonais se sont retrouvés de plus en plus écartelés entre plusieurs loisirs, faisant face à des sollicitations sans cesse accrues – boom de l'industrie musicale, qui va plus que doubler entre 1988 et 1998 et connaître six années fastes entre 1995 et 2001[10] ; après un long passage à vide, renouveau du cinéma en salles qui avait perdu près de 13 % de ses spectateurs entre 1987 et 1996, et qui revient au niveau des années 80 pour enregistrer en 2004 sa meilleure année depuis presque trente ans[11] ; ou encore la montée en popularité des jeux vidéos, qui voient leur marché presque doubler entre 1990 et 1997 à l'occasion de l'arrivée des consoles 32/64 bits, et se maintenir à des niveaux très élevés au cours des années suivantes[12].

Autrefois roi de l'*entertainment*, le manga fait désormais face à une concurrence de plus en plus nombreuse et diverse.

Confrontés à cette situation peu reluisante, éditeurs et libraires tentent de limiter l'effondrement, en s'attaquant au *tachi-yomi* – cette habitude qu'ont certains lecteurs de lire debout, devant les racks de magazines des *convenience stores* ou dans les librairies. Livres vendus sous cellophane, revues fermées par une large bande d'adhésif, pour lire, il faut désormais d'abord passer à la caisse.

7 | Source : Telecom Carrier Association / *Shadan Hôjin Denki Tsûshin Shigyôsha Kyôkai* (« Association des opérateurs télécom »), www.tca.or.jp/index.html

8 | Source : Dentsû Communication Institute / *Dentsû Sôken, « Jôhô Media Hakusho 2007 »*. Dentsû Incorporated est l'une des plus grandes agences publicitaires au monde. Depuis 2003, son département Dentsû Communication Institute publie une série de rapports couvrant différents aspects de la communication, dont le rapport annuel *Jôhô Media Hakusho* (*Livre blanc sur l'information et les médias*).

9 | Source : Ministry of Internal Affairs and Communication / *Sômushô* (« Ministère des affaires intérieures et de la communication »), *White Paper : Information and Communication in Japan*, 2008, www.johotsusintokei.soumu.go.jp/whitepaper/ja/h20/index.html

10 | Source : Recording Industry Association of Japan / *Shadan Hôjin Nihon Record Kyôkai* (« Association japonaise de l'industrie du disque »), www.riaj.com/e/data/quantity/index.html

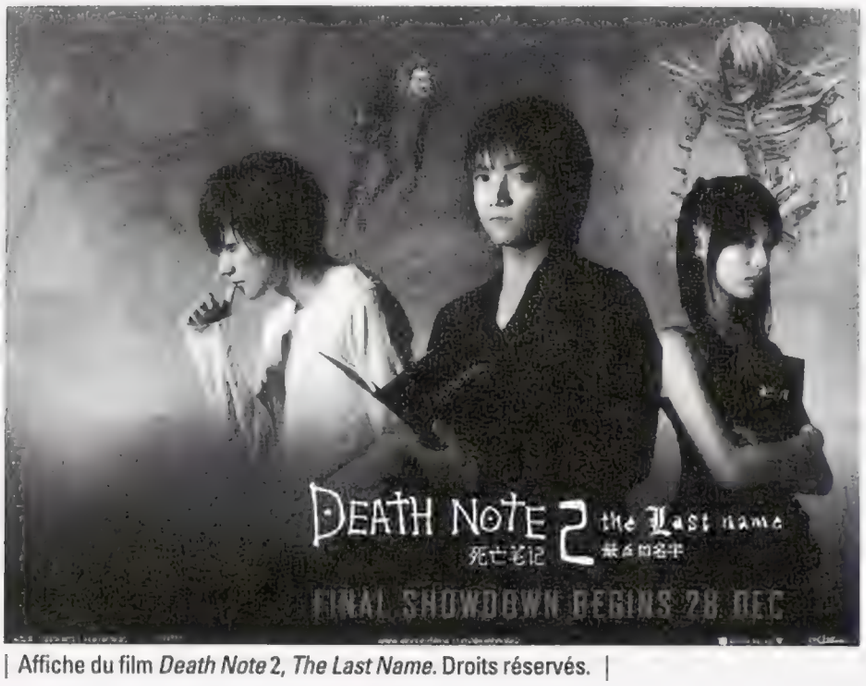
11 | Source : Motion Picture Producers Association of Japan Japan / *Shadan Hôjin Nihon Eiga Seisakusha Renmei* (« Association japonaise des producteurs de films »), www.eiren.org/statistics_e/index.html

12 | Source : Computer Entertainment Supplier's Association / *Shadan Hôjin Computer Entertainment Kyôkai* (« Association des éditeurs de logiciels de loisir »).

13 | *Manga-kissa* : littéralement « manga-café », sorte de bibliothèque de manga souvent doublée d'un cybercafé où l'on paye à la durée. Ces établissements proposent aussi un choix de boissons non alcoolisées à volonté, et également des services payants : snacks, douches, etc.

14 | Source : Namco-Bandai Group, « *Annual Report 2007* », www.bandainamco.co.jp/en/ir/annual/pdf_bnh/en_2007_3.pdf

Mesure de crise, elle n'a bien sûr pas l'effet escompté – au contraire, puisque les lecteurs vont se déplacer vers les endroits où ils peuvent continuer à explorer de nouveaux horizons afin d'y trouver une série à leur goût. Direction donc vers les magasins d'occasion ou les *manga-kissa*[13], deux « inventions » de la dernière décennie au Japon, et dont la majorité du fonds est constituée de recueils. Et c'est ainsi que, l'adhésif sensé encourager l'achat d'un magazine de manga finit en réalité par encourager le lecteur... à acheter des recueils. On retrouve ici la dynamique typique d'une industrie



| Affiche du film *Death Note* 2, *The Last Name*. Droits réservés. |

en train d'essayer de minimiser ses pertes, en se focalisant sur la conservation (presque de force) des acheteurs – plutôt que de chercher à atteindre ou à générer un maximum de consommateurs potentiels.

Un renouveau multi-support

Si effectivement, les Japonais ont de plus en plus tendance à s'éparpiller entre les différents médias, il faut reconnaître que l'industrie du manga n'y est pas complètement perdante – la déclinaison d'une série à succès au travers de plusieurs supports est un art dans lequel elle est passée maître. Ainsi, dans les pages de *Dreamland Japan-Writings on Modern Manga* déjà cité, on pouvait découvrir la manière dont le lancement de *Sailor Moon* avait été soigneusement préparé, pour une offensive à grande échelle qui coordonnait prépublication, série animée, jouets et autres produits dérivés. Plus près de nous, la stratégie fait toujours recette, comme on peut le voir avec le phénomène *Death Note* : 12 volumes de manga (pré-publiés entre décembre 2003 et mai 2006) auxquels il faut adjoindre un guide, une série animée (37 épisodes diffusés d'octobre 2006 à juin 2007), un film en deux parties (*Death Note* et *Death Note the Last Name*, sorties respectivement en juin et en novembre 2006) plus un *spin-off* (*L change the WorLd*, sorti en février 2008), trois jeux vidéo (publiés par Konami sur Nintendo DS entre février 2007 et février 2008), deux romans et une demi-douzaine d'*artbooks*, un jeu de cartes à collectionner et des figurines... même si les ventes des 12 volumes de la série ont dépassé les 30 millions d'exemplaires au Japon, on imagine bien que cela ne représente qu'une infime partie du revenu total généré par *Death Note*.

Responsable entre autres des adaptations jeu vidéo de la plupart des grandes séries de la Shûeisha (*One Piece*, *Naruto*, etc.), le groupe Namco-Bandai s'est fait une spécialité de cette approche, avec l'ambition de devenir le « *World's Most Inspiring Entertainment Group* ». Fort d'un large portfolio de personnages, il organise sa stratégie autour du concept d'« *Entertainment Hub* » qui vise à développer des contenus pour le maximum de canaux de diffusion et de territoires possibles[14].

Plus modestement, la télévision japonaise se montre également très friande d'adaptations, afin de nourrir une programmation galopante : avec des saisons principalement basées sur des séries conclusives, chaque trimestre voit arriver une vingtaine de nouveaux *dramas*, au nombre desquels on trouvera immanquablement trois ou quatre histoires tirées d'un manga. On voit ici l'importance d'une production japonaise qui a su trouver les moyens de s'adresser à tous les types de lecteurs et d'explorer tous les genres, puisque ces adaptations balaient un large spectre, depuis les comédies de bureau aux intrigues policières en passant par les récits sportifs ou les romances alambiquées.

Aujourd'hui... et demain ?

Presque quinze ans se sont écoulés depuis le « Japon de rêve » décrit par Frederik L. Schodt. Quinze ans

durant lesquels le manga a vu la faillite du modèle en vigueur, basé sur les larges ventes des revues de prépublication – un modèle mis à mal par le vieillissement marqué de la population, des modifications profondes des modes de consommation des loisirs, et un contexte économique global de crise durable dont le Japon commence à peine à se remettre.

Si la plupart de ces transformations ne remettent pas en cause l'intérêt du manga, mais déplacent seulement sa rentabilité économique, on peut néanmoins s'interroger sur son évolution à venir dans le cadre d'une population vieillissante : les projections laissent en effet entrevoir une augmentation marquée des plus de 65 ans (plus de 35 % de la population japonaise en 2010, plus de 40 % à partir de 2014) et une diminution progressive des moins de 20 ans (à peine plus de 27 % de la population japonaise entre 2010 et 2014)[15].

Il faut noter que cette tendance a d'ores et déjà un impact visible sur le marché. Alors que dans les années 90, seules les séries *shônen* et *shôjo* réussissaient à vendre des recueils au-delà du million d'exemplaires, on voit

Les honorables fans

Corollaire de cette vision d'*Eldorado* économique, le Japon est souvent perçu par les fans occidentaux comme une sorte de paradis où le manga est considéré à sa juste valeur, et où leur propre expertise serait respectée. Après tout, tout le monde ne lit-il pas du manga ?

Certes, le manga en général n'a jamais souffert d'une image négative, et les protestations de la branche japonaise de la PTA[1] dès le milieu des années 50 resteront sans écho. Cependant, au Japon, tout ce qui sort d'une « normalité acceptable » est considéré d'un mauvais œil – et si l'avènement de la culture *otaku* durant les années 80 avait été toléré, les choses changent subitement en 1989 avec l'arrestation de Miyazaki Tsutomu, un *serial killer* qui avait enlevé, violé et tué quatre petites filles. Suite à la découverte dans son appartement d'une imposante collection de mangas et de séries animées, les médias ont alors brusquement porté leurs regards vers la scène *otaku*, suggérant sans le dire qu'il y avait là un terreau à psychopathes. Dans les pages du *Shûkan Post*[2] en 1989, le psychanalyste Okonogi Keigo s'inquiétait ainsi « *du danger de toute une génération de jeunes qui n'arrive plus à établir même la plus primaire des relations avec ses parents, et qui ne fait plus la différence entre le monde fictionnel des mangas et la réalité* »

Il aura fallu les décennies suivantes pour que l'*otaku* regagne un peu de capital sympathie, dans un contexte mondial de (re)valorisation des *geeks* et autres *nerds*. Jusqu'à aboutir en 2005 à l'énorme succès du roman *Densha Otoko* (et ses multiples produits dérivés dont une série télévisée), qui conte la romance maladroite entre un *otaku* et la jeune femme qu'il a sauvée un soir des avances appuyées d'un soûlard trop entreprenant. De source d'inquiétude, l'*otaku* est aujourd'hui devenu un objet de curiosité, et les ruelles d'Akihabara, son ancien fief, sont désormais le lieu de promenade de touristes venant découvrir cet univers étrange – compensant par la *coolitude* ce qu'il lui manque de glamour. ■

1 | PTA - Parents Teachers Association, l'Association des parents et des professeurs.

2 | Publié par Shôgakkan, le *Shûkan Post* fait partie des hebdomadaires masculins à sensation moyennement fiables, qui mélangent politique, sujets de société, scandales et demoiselles dévêtues.

| Photos du magasin spécialisé Uniqlo à Harajuku. | Photos X. Guilbert |

aujourd'hui l'arrivée de séries *seinen*[16] au sein des best-sellers, qu'il s'agisse du *Vagabond* d'Inoue Takehiko ou du *Pluto* d'Urasawa Naoki. Les éditeurs ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, et se sont lancés dans de grandes campagnes de réédition, en particulier d'œuvres datant des années 60 et 70.

En pleine « révolution numérique » annoncée, la concurrence d'Internet et l'arrivée de manga sur téléphones portables a remplacé aujourd'hui la fin de *Dragon Ball* comme explication déterminante de la crise de l'industrie – sans se montrer beaucoup plus convaincante. En effet, en 2005, le marché des mangas sur téléphone portable enregistrait une progression forte de +283 %, pour représenter la somme mirobolante de … 4.6 millions de yens, soit pas même 1 % des revenus globaux de l'industrie[17]. Cependant, il ne fait aucun doute que ce déplacement du papier vers un support électronique sera consommé d'ici une dizaine d'années, et l'enthousiasme des éditeurs pour ce qui n'est encore qu'un frémissement en est le témoin. On le voit, si le manga n'est certainement plus le phénomène éditorial qu'il pouvait être au milieu des années 90, il faut reconnaître son importance culturelle et populaire. Depuis le début des années 2000, l'émergence du « Soft Power » du Japon et la volonté du gouvernement de s'appuyer sur son « Gross National Cool[18] » pour améliorer son influence sur la scène internationale ont donné une nouvelle dimension à l'ensemble de la *pop culture* de l'archipel. La création de l'*International Manga Award* par le ministère des Affaires étrangères du Japon en mai 2007 en est la manifestation la plus récente : le manga, porteur d'un message positif et universel, devient un ambassadeur privilégié du Japon dans le monde.[19]

Enfin, l'année 2008 a été marquée par les prises de position des éditeurs japonais à l'étranger, que ce soit Kôdansha annonçant la création d'une filiale américaine ou Viz Media (joint-venture entre Shôgakukan et Shûeisha) déplaçant son siège européen de la Hollande vers la France, pays stratégique. Et alors que le marché piétine un peu au pays du soleil levant, l'avenir du manga, tant culturel qu'économique, se joue sans doute au-delà des frontières. ■

15 | Source : National Institute of Population and Social Security Research / *Kokutai Shakai Hoshô – Jinkô Mondai Kenkyûsho* (« Institut national de recherche sur la population et la sécurité sociale »), *Population projections for Japan : 2001-2050*, www.ipss.go.jp/pp-newest/e/ppfj02/ppfj02.pdf

16 | Les termes *shônen*, *shôjo* et *seinen* désignent la population à laquelle une publication est destinée. Soit *shônen* : jeunes garçons (12-17 ans) ; *shôjo* : jeunes filles (12-17 ans) ; *seinen* : adultes (20 ans et plus)

17 | Source : Internet Media Sôgô Kenkyûsho (« Institut de recherche générale sur Internet et les médias »), http://imri.impressrd.jp/iil/

18 | Expression tirée de l'article « *Japan Gross National Cool* » de Douglas Mc Gray paru dans *Foreign Policy Magazine* (mai-juin 2002), qui examinait l'émergence du Japon en tant que superpuissance culturelle.
cf. www.douglasmcgray.com/grossnationalcool.pdf

19 | Extrait de l'annonce de la création du prix par Aso Tarô, ministre des Affaires étrangères, le 2 juin 2007 : « *Manga is about love. Manga is about friendship. Manga is about growing-up. Manga is about everything – it knows absolutely no boundaries. Manga, in a word, is the most universal unifier of the hearts and minds that are young or young at heart.* » (« *Le manga parle d'amour. Le manga parle d'amitié. Le manga parle de grandir. Le manga parle de tout – il ne connaît pas de frontières. Le manga, en un mot, est l'unificateur le plus universel des cœurs et des esprits qui sont jeunes ou qui le sont restés.* »)
Source : www.mofa.go.jp/policy/culture/manga/index.html

Loin de la planche à dessin

Tenir le mur 166
Christian Rosset

En ligne(s) 176
Entretien avec Jochen Gerner
par Christian Rosset

Hors les planches, sur les planches 182
Alexandre Balcaen

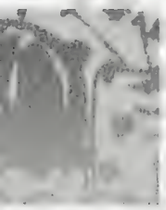
« Un espace devenu mental » 184
Entretien avec Thierry Van Hasselt
par Alexandre Balcaen

« La musique m'a donné l'envie de créer, d'être imaginatif » 190
Entretien avec Vincent Fortemps
par Alexandre Balcaen

L'émancipation de la bande dessinée ne se passe pas uniquement sur la surface de la planche et dans les pages d'un livre.
Elle a lieu aussi quand les auteurs explorent de nouvelles manières de raconter des histoires, inventent de nouvelles images, musardent hors des chemins balisés pour se diriger dans des territoires où rôdent musiciens, danseurs, plasticiens...
Il arrive de plus en plus fréquemment que la bande dessinée quitte ses supports de prédilection pour aller s'exposer dans les galeries et les musées. Il arrive que les auteurs qui, par nécessité, dessinent tant de corps, soient saisis par l'envie de mêler leur création à des chorégraphies, des installations, ajoutant des traits, des images à la rencontre du mouvement de la lumière et du son. Les pages qui suivent présentent quelques-unes de ces expériences et donnent la parole à quelques-uns des créateurs qui abandonnent parfois leur planche à dessin pour aller *ailleurs*. ■

Tenir le mur

Christian Rosset

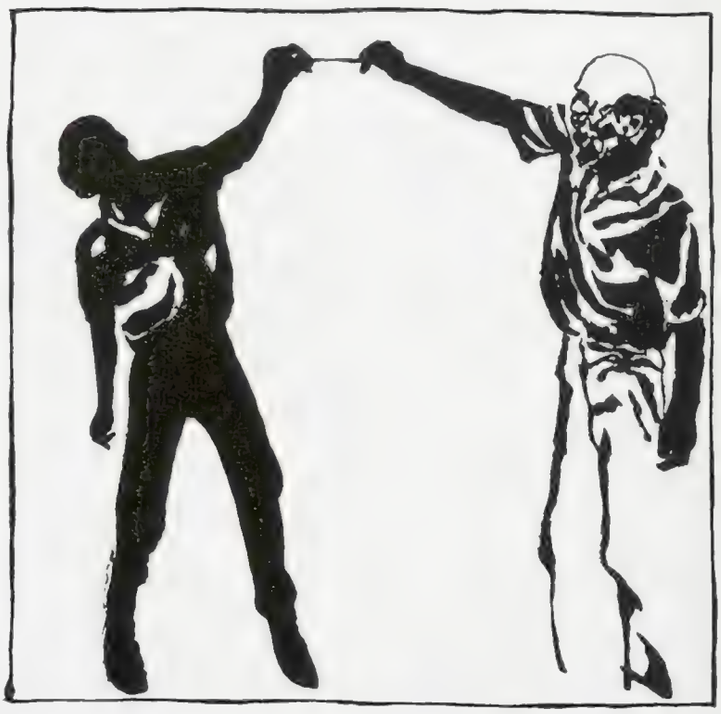


Accrocher telle ou telle image (ou telle planche) de bande dessinée sur un mur, la placer face au regard dans un espace permettant une circulation à la fois libre et orientée, n'est apparemment pas une opération simple. Ça ne va pas de soi : la peur que le mur rejette l'image, qu'elle s'effondre, entraînant le regard dans sa chute, peut se manifester très tôt et inhiber sévèrement le processus d'exposition. L'inquiétude de ne pas « tenir » conduit à vouloir en rajouter, donc à s'offrir les services d'un scénographe à qui l'on demande de théâtraliser l'accrochage comme pour s'excuser de n'avoir que si peu à montrer. Loin de moi l'idée de rejeter toute forme de mise en espace de « l'univers bande dessinée » alors que certaines se sont avérées non seulement plaisantes mais réellement opérantes. Mais la question se pose de la possibilité d'une monstration nue, dépouillée, sans entours : montrer l'image, la page, la planche – ou toute forme même très singulière touchant de près ou de loin à ce qu'on entend par bande dessinée –, pour elle-même comme on le fait d'une peinture, d'un dessin, d'une gravure, de Rembrandt comme de Richard Serra, dans une galerie, un musée, tout lieu d'exposition où le regard peut se déployer en liberté et saisir à sa guise son objet.

I

Il est vrai que, pour *tenir le mur,* il est préférable de s'en inquiéter bien avant le moment décisif de l'accrochage – au fond, dès le premier geste d'écriture. Après tout, quand un auteur de bande dessinée se met au travail, il a, ou devrait avoir, une idée assez précise de la manière dont ce travail sera montré. Il ne va pas décider par hasard du format, des outils, de la technique, et même du volume de papier nécessaire, puisque son projet aboutira le plus souvent sous forme livre (passant éventuellement, dans un premier temps, par la presse ou par le Net). À quelques exceptions près, le travail se fait « à la table », donc à plat ou sur un support légèrement incliné[1]. Le lecteur, la lectrice, quelle que soit la position qu'ils adoptent, liront le livre ou l'album de bande dessinée le plus souvent en baissant les yeux. Ce qui déborde l'espace de l'album n'influe pas vraiment la lecture : qu'on lise dans un champ de coquelicots ou dans le métro, l'important est de traverser l'histoire en s'attardant parfois sur des détails, des signes, retardant le moment de rendre le livre à son silence, son emmurement provisoire ou définitif, dans la bibliothèque (les albums, souvent de forme identique, s'assemblant presque comme des parpaings lors de la construction d'un mur).

Il est rare que la rencontre avec une bande dessinée se fasse, non pas *entre*, mais *sur* les murs : *Le Lotus*

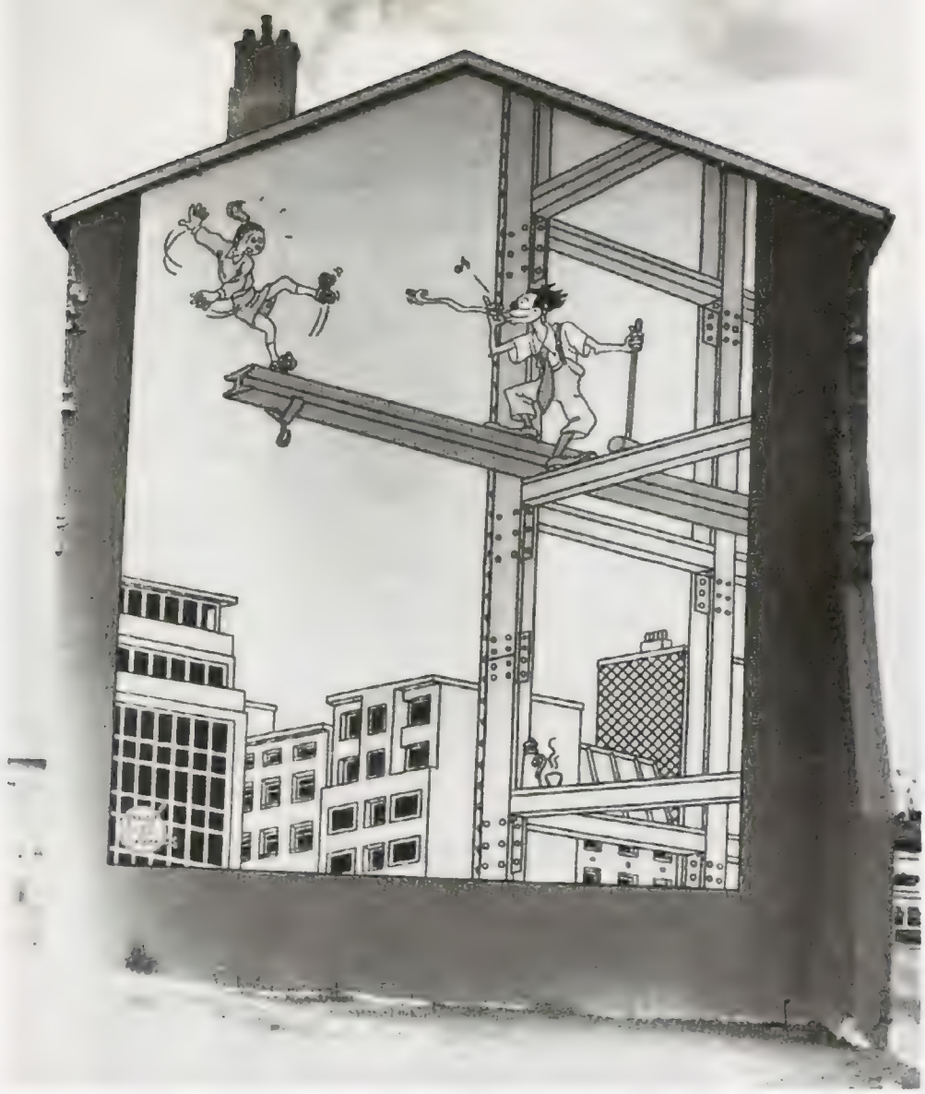


| Extrait du *Portrait* d'Edmond Baudoin © 1997 L'Association |

1 | Certains dessinent debout, mais pas sur un plan vertical (sauf dans le cas d'un spectacle, sur une scène ou devant la caméra : Winsor McCay, Edmond Baudoin, les invités de l'émission *Tac au tac* – relire à ce sujet l'excellente *Rubrique-à-brac* de Gotlib, etc.)

2 | Cité par Daniel Dezeuze. Catalogue de l'exposition *Murs*, centre Georges Pompidou, 1981. La citation de Sol LeWitt est tirée du même catalogue.

3 | À l'exception de quelques-uns, toujours les mêmes : Joost Swarte ou Ever Meulen (par ex.) qui manifestent un réel intérêt pour ce qui touche à l'architecture et à l'urbanisme. S'il s'agit d'images agrandies, elles jouent avec le plein, le vide, l'espace environnant et les objets qui s'y trouvent (comme les voitures, par exemple).



Mur peint de Joost Swarte © Joost Swarte Musée d'Art Contemporain de Lyon. Photo Blaise Adilon

bleu d'Hergé a été présenté ainsi. Mais, déjà lu et relu par une grande partie des visiteurs, l'expérience n'était pas réellement de découverte. S'il pouvait surgir quelque chose de neuf à l'esprit, c'était dû en grande partie à la désorientation de la lecture que provoquait le dispositif d'accrochage, renforçant l'appréhension plastique du travail d'Hergé (la narration étant, pour une fois, rendue difficile à saisir d'emblée dans le temps du parcours de la salle). Très récemment, la veuve du maître belge a offert au Musée d'Art Moderne du Centre Pompidou une planche de *L'Affaire Tournesol*, celle qui porte le n°12. Cette page s'est très vite retrouvée exposée à l'intérieur du *Container Zero* de Jean-Pierre Raynaud, œuvre équivoque s'il en est : installation, sculpture, architecture, lieu de méditation, ouvert, fermé ? Ouvert, semble-t-il, au moins au dépôt, plus qu'à l'accrochage, d'une planche au fond *inexposable* d'Hergé. Un tombeau, peut-être : celui de bon nombre d'illusions. Un mausolée, certainement – et c'est sans doute très bien ainsi. Cela confortera ceux qui pensent qu'une planche de bande dessinée n'est, en aucun cas, faite pour être exposée. Cela confortera aussi ceux qui acquiescent en partie à ce postulat mais qui n'en réclament pas moins une autre manière de montrer *ce qui pourtant n'aurait dû être vu que sous forme de reproduction.*

Vieille histoire que celle du mur... Bien avant de songer à y accrocher quoi que ce soit (donc imposer de la distance entre le lieu de l'*acte* « créatif » et celui où le résultat, « l'œuvre », se trouve proposé au regard), l'homme a commencé par pratiquer son « art » directement – « *in situ* » dirait-on aujourd'hui. Ça commence, dit Georges Bataille, avec l'art pariétal : peintures sur les parois des grottes, comme à Lascaux ; là, il est vrai, les hommes, les bêtes, même allongés, voire éventrés, ça tient le mur, ça ne décroche pas de la paroi et, dans l'obscurité, ça respire. Il y a plus d'un mur qui *tienne* dans l'Histoire de l'Art, des fresques antiques à l'atelier de Giacometti. Récemment, Daniel Buren, Niele Toroni, Daniel Dezeuze et tant d'autres ont opéré un retour critique sur cette pratique, proposant de « *travailler directement sur le mur* » plutôt que « *de faire une construction, de travailler sur celle-ci et puis de l'accrocher au mur* » (Sol LeWitt). Certains laissent le mur en l'état, surface blanche, neutre, et placent sur sa surface des morceaux de toile, parfois trouée, créant des mises en tension, travaillant les relations dans l'espace entre ce qui a été travaillé, peint, dessiné, et ce qui ne l'a pas été. D'autres tirent profit des imperfections du mur, s'inspirant des failles, intégrant des défauts à son travail. Construire le mur, le lire comme une carte, mais pas seulement : comme le disait Barnett Newman, au moment où il travaillait ses grands tableaux (*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ?*) : « *Peindre, c'est détruire le mur*[2] ». Soit, au sens premier, le faire oublier.

Cette longue histoire, si riche, pour en arriver à cette calamité que sont les façades peintes à sujet bande dessinée qui ne montrent, dans leur quasi-totalité[3], que des reproductions agrandies, proches de l'image publicitaire : comédon sur la ville avec pour seul souci de dégager une image sympathique, facilement mémorisable. De l'anecdotique avant tout, sans le charme (la force) des peintures murales traditionnelles comme on en voit par exemple en Afrique – cette forme d'Art Magique dirait André Breton (et les auteurs de

BD sollicités par des municipalités bien de chez nous seraient bien inspirés d'aller voir de ce côté-là). Mais, heureusement, ces agrandissements d'images *déplacées* ont une vie brève ; quand elles ne sont pas rapidement effacées ou remplacées par d'autres, elles restent à peu près visibles le temps qu'elles soient recouvertes de toutes les saletés que le mur peut accumuler : crasse, graffitis, affiches, etc. Et l'on peut rêver, dans certains cas limites, que le mur s'écroule, entraînant dans son effondrement cette image que, de toutes manières, personne ne regardait plus depuis longtemps…

Un des discours récurrents en bande dessinée, c'est que l'original importe peu : la reproduction vaut davantage pour le lecteur puisque le passage chez l'imprimeur efface les traces des coups de gomme, des collages, des corrections au Tipp-ex. Chez certains dessinateurs très soigneux qui travaillent au rotring sur du papier relativement ordinaire, il est possible effectivement de *confondre* l'original et sa reproduction. Ce qui pourra donner éventuellement de la valeur, aujourd'hui où le marché des originaux de bande dessinée commence à prendre de l'ampleur, c'est la signature. Des particuliers payent de plus en plus cher des images, des planches, de l'école classique franco-belge (ou de quelques auteurs plus contemporains comme Bilal). Pour les accrocher à hauteur de regard ? Pour leur faire passer *l'épreuve du mur* ?

II

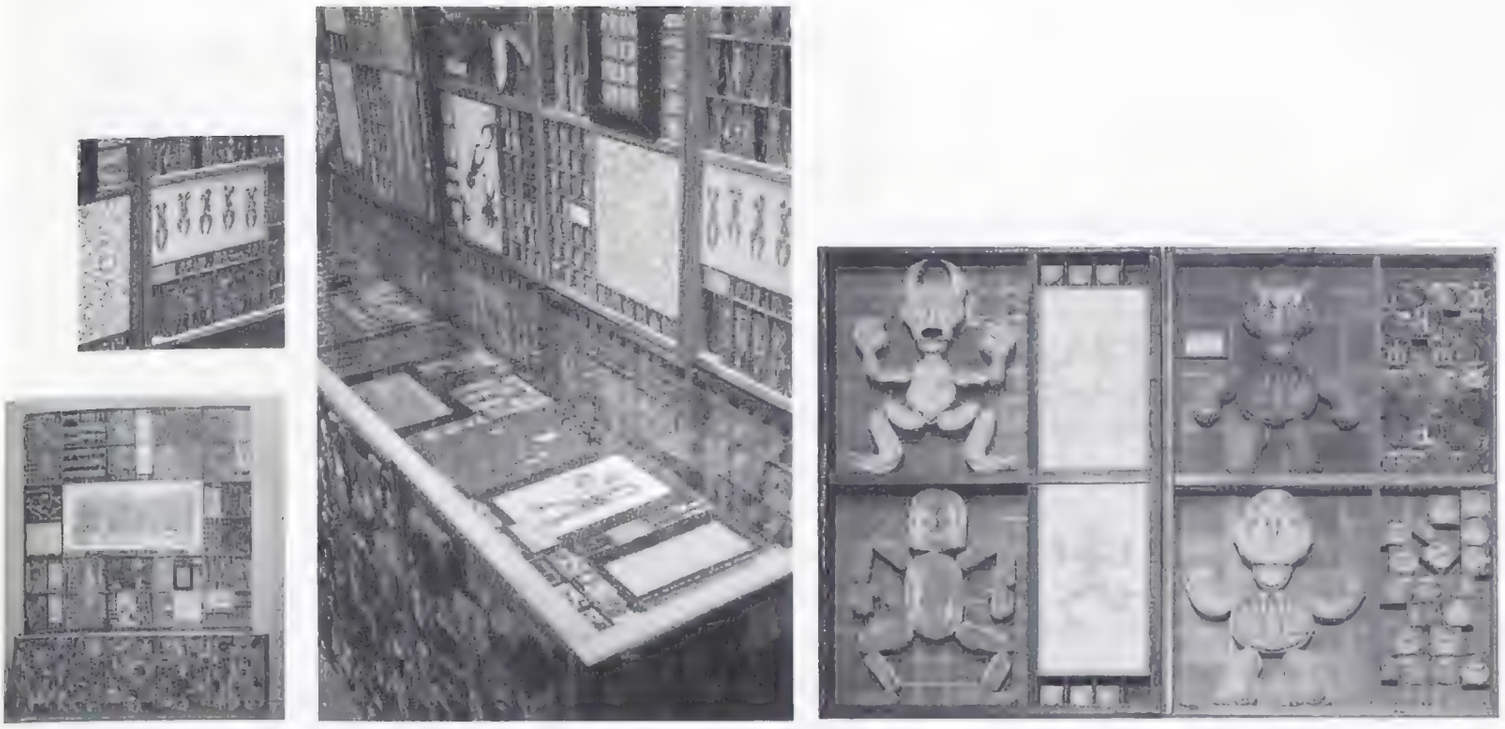
Le mur, qu'il soit le *support* d'écritures, de peintures, d'images (soit l'équivalent d'une page blanche) ou qu'il reste un *fond* aussi neutre que possible pour l'accrochage ou l'agrafage de pièces, de sous-verre, de dessins, est le lieu où le regard peut se confronter non seulement à du visible plus ou moins circonscrit mais aussi interroger sa capacité de déborder *ses* limites. La traversée d'une exposition peut facilement se réduire à un parcours appliqué où les œuvres sont dégustées, une par une, comme des petits-fours. Il est pourtant aisé d'en imaginer de plus complexes, où chaque nouvelle rencontre ouvre la possibilité de remettre en jeu l'effet des précédentes. Jusqu'au moment où tout encadrement, réel ou symbolique, perd le pouvoir de brider le regard qui, pour la plus grande jouissance du visiteur, peut s'ouvrir à une vision plus large (ne se limitant plus à l'appréhension purement rétinienne de ce qu'il désire pénétrer, voire détailler à l'infini, mais sans renier le plaisir lié à la pulsion scopique).

Prenons une expérience récente où la question de l'accrochage s'est posée de manière très particulière puisqu'elle s'est déroulée dans un lieu où l'absence de cimaise rend impossible toute présentation « classique » des œuvres. Il s'agit de l'exposition *Toy Comix* qui eut lieu de la mi-automne 2007 au printemps 2008 dans la Galerie des jouets du musée des Arts décoratifs[4] de Paris. Dans cet espace prévu à l'origine pour montrer des jouets plus ou moins anciens, ce qui

Catalogue de l'exposition *Toy Comix* © Musée des Arts décoratifs. Photo Jean Tholance

explique le grand nombre de vitrines et l'absence de cimaise, un certain nombre d'auteurs de bande dessinée étaient invités à traduire, à leur manière, leur relation au jouet (à partir d'un choix opéré dans la collection du musée). La présentation, dans de grandes vitrines murales, de planches originales accolées

4 | Commissaires d'exposition : Dorothée Charles et Jean-Christophe Menu. Catalogue édité par L'Association.

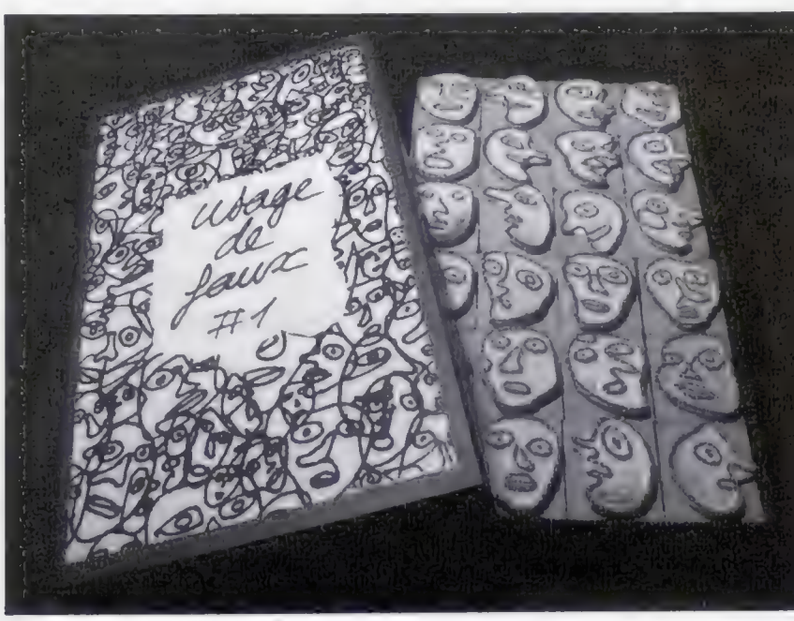


| L'installation de Vincent Sardon dans l'exposition *Toy Comix* | Photo X |

aux jouets qui les ont inspirées – cette série de rencontres concrètes entre papiers et matériaux divers (peluche, plastique, métal, etc.) –, fonctionnait très bien et faisait oublier que tout cela se passait dans les murs d'une institution. De grandes vitrines centrales, imposantes, dévoilaient des installations en trois dimensions. Une télévision murale permettait de visionner les films de Thiriet. Mais l'œuvre originale qui prenait à bras le corps la question du mur était due à Sardon, tampographe de son état.

Cette œuvre était composée de deux mille tampons environ, présentés soit verticalement dans des casses d'imprimerie chevillées dans un mur en placo, soit à plat, sous vitrine. À ces objets de petite taille en bois et caoutchouc encré, le tampographe avait joint quelques impressions sur papier. Tout cela agencé de manière à ce que le souci du détail (le soin porté à chaque tampon pris séparément) ne se fasse pas aux dépens de l'ensemble qui, bien que pouvant être considéré comme un meuble, un objet en trois dimensions, pouvait se lire en surface, non comme un mur peint, mais comme une peinture (susceptible, comme le disait Newman de *détruire le mur*) : ni une installation, ni la théâtralisation d'un travail mi-artisanal mi-artistique, mais une des premières véritables peintures jamais montrées dans un espace occupé par la bande dessinée et ses entours.

| Tampon *Usage de faux - Klein* de Vincent Sardon | Photo V. Sardon |



| *Usage de faux Dubuffet* de Vincent Sardon | Photo V. Sardon |

| Benoît Jacques : Planche de bande dessinée brodée | Photo B. Jacques |

Le projet du tampographe, construisant son mur, conjugue le désir de donner à voir avec celui de dire, même très peu. Une telle *peinture*, bien que lisible par et pour elle-même, peut, aussi bien qu'un tableau de Van Eyck ou de Picasso, agréger des mots que le regard va découvrir de prime abord *à l'envers*. Il faut un œil-miroir pour en saisir le « message ». Ça s'exprime, ici et là, par du texte, parfois réduit à un seul mot : *non*, *merde* (c'est très clair, remarquablement concis et sans bavure), ou par des caricatures (dont quelques hommes politiques facilement reconnaissables). Mais surtout ça s'*imprime* : figures abstraites ou non (mais tout aussi claires : « *usages de faux* », imitation de Pollock, de Klein, de Dubuffet, ainsi que quelques ready-made plus ou moins arrangés – dès qu'il est question de technique d'empreinte aujourd'hui, le fantôme de Duchamp rôde – et divers kits pour construire une ville, un arbre, un serpent, un squelette). Le tampon est un moyen simple et efficace pour composer de manière plus ou moins automatique des dessins, des encrages en prenant distance avec la calligraphie. Sardon, grand dessinateur, dépose le crayon : entre la main du tampographe et le papier, il y a le tampon qui a été encré, comme entre la main de l'écrivain et le papier, le clavier de la machine à écrire qui frappe le ruban. Avec ce *mur*, Sardon donne un espace à son travail, lui trouve un lieu « d'accrochage » sans pour autant le figer, l'emprisonner : on peut très bien imaginer un visiteur choisissant un tampon dans cet ensemble, s'en saisissant, le pressant fermement sur une de ces petites boites permettant d'encrer de noir, de bleu ou de rouge (principalement) le caoutchouc, en imprimant l'empreinte sur un carnet, puis, après avoir remis le tampon en place, continuant, comme si de rien n'était, son parcours dans la galerie des jouets.

Un peu plus loin, ce même visiteur pouvait s'attarder devant une grande vitrine occupée par une construction étonnante de Benoît Jacques dont le sens de la mise en page, aussi bien en surface qu'en volume, n'est plus à prouver. Il a été, au printemps 2008, l'invité principal de Périscopages[5], à Rennes et il a dû, pour l'occasion, concevoir une exposition dans l'Orangerie des jardins du Thabor, un lieu un peu délabré, doté d'un certain charme qui se marie bien avec ses travaux. Quand Benoît Jacques fait des planches de bande dessinée, il faut entendre qu'il dessine à la plume sur des planches de bois qu'il cloue les unes sous les autres, imitant ironiquement le dispositif classique de la BD. On songe à Gaston Chaissac plutôt qu'à Hergé.

Il dessine d'ailleurs, comme l'artiste vendéen, sur tout support à sa portée, de vieux papiers d'emballage, par exemple. Il travaille aussi avec des artisans malgaches qui réinterprètent ses graphismes : planches brodées sur des tissus usagés, de lin ou de coton, personnages

5 | Manifestation annuelle consacrée à la bande dessinée d'auteur et à l'édition indépendante. www.periscopages.org/

6 | 22 rue Saint-Claude, Paris 3e. www.galerieannebarrault.com

découpés dans du fer blanc à partir de boîtes de conserve de récupération. L'accrochage de ce matériau hétérogène est à la fois savant et aléatoire : au fond, pas très éloigné de la manière de faire de certains artistes de l'art contemporain qui ne se contentent pas de répartir harmonieusement les cadres sur les murs, mais font se rencontrer, comme par hasard, agrafages de toiles souples au mur, objets posés au sol, châssis marquant un angle horizontal ou vertical, bref où l'espace reste ouvert à toute organisation formelle, sans hiérarchie.

| Installation de Benoît Jacques | Photo B. Jacques |

Cette exposition montrait de manière très claire que *tenir le mur*, c'est d'abord penser un espace où le travail vit par et pour lui-même, sans avoir besoin d'en rajouter. Silence paradoxal d'une œuvre volubile, chantante, envahie de bruits, de murmures comme d'incongruités… Juste à côté, dans une autre salle de l'Orangerie, se tenait une exposition aussi réjouissante qu'étonnante de Nylso. Il présentait ses dessins (dont l'échelle est souvent très petite : il dessine, avec une pointe fine, des personnages minuscules et assez sommaires, évoluant dans des décors parfois très fouillés) dans une construction de bois, avec des murs, des réserves, des trouées, des cadres bricolés, comme si cet ensemble pourtant bâti comme un abri précaire ne pouvait plus être défait : ne plus montrer un dessin plus un dessin plus un dessin, mais une maison de dessins. Et, comme dans tout lieu, pas vraiment d'habitation mais néanmoins *habité*, potentiellement habitable, il faut prendre le temps de le traverser, de s'en familiariser et même, à la limite (inatteignable pour le commun des visiteurs), d'y vivre, jusqu'à y amener sa pitance et y dormir…

Une galerie d'Art n'est pas précisément une maison ; elle peut avoir la forme d'un appartement, en étage, mais le plus souvent, c'est une boutique ouverte sur la rue. Elle doit en principe concilier deux objectifs : artistique et commercial, soit la présentation du travail d'un artiste et l'attente du client. Selon l'heure, l'humeur, la lumière, selon que l'on s'y retrouve seul ou en groupe, on s'y sent comme dans un petit musée, donc un espace public, ou quasi-intrus, comme si on était entré sans autorisation dans un espace privé. Anne Barrault dirige une galerie[6] présentant parfois des auteurs connus pour leur œuvre en bande dessinée. Elle ne fait pas pour autant commerce de planches originales (ou de production para-BD, comme les sérigraphies) mais, au contraire, elle leur demande de concevoir quelque chose d'original, pensé pour le lieu et l'occasion.

David B., Killoffer, les membres de l'OuBaPo et quelques américains comme Robert Crumb

| *Bambi* de David B © Galerie Anne Barrault |

Les enfants qui fréquentent la cantine scolaire ont eu l'agréable surprise, hier, de voir arriver au moment du repas saint Nicolas. La venue du bon évêque de Myre n'a pas pour autant coupé l'appétit des enfants car, au menu, il y avait des frites !

| Jochen Gerner : *Saint Nicolas Sarkozy* © Jochen Gerner |

| *Cancre* de Killoffer © Galerie Anne Barrault |

ou Jeffrey Brown, y ont notamment exposé. Mais celui qui a répondu avec le plus grand sens plastique, donc avec le plus de pertinence, à cette forme de commande est incontestablement Jochen Gerner. Peut-être est-ce dû à sa grande culture, fruit d'une curiosité toujours en éveil qui déborde le cadre de chaque genre où il se propose d'agir. Son exposition dans les murs de la galerie en 2006 proposait des « papiers peints », divers dessins, des cartes, des plans, détournés, et des pulls tricotés main, bref des travaux pouvant se détacher les uns des autres tout en formant un ensemble cohérent, l'artiste sachant, en bon architecte, tirer profit des propriétés du lieu. D'ailleurs, tenir le mur, c'est peut-être tout simplement se positionner à bonne échelle, cultivant des rapports en tout genre, y compris conflictuels, avec tout ce qui est à portée de regard (comme on le sait, si un extincteur doit absolument être placé dans une salle d'exposition, il faut en faire quelque chose, se l'approprier, ce qui est souvent source de gags et de malentendus).

Découvrant cette exposition, c'est-à-dire, regardant *autrement* le travail de Gerner (que je ne connaissais alors que par ses livres), j'ai songé au travail d'Yves Deloule, un peintre assez secret (limite clandestin), dont l'auteur de TNT *en Amérique* n'avait probablement, en mai 2006, jamais entendu parler (un aspect de son travail, *le tintin*, sera dévoilé le mois suivant, dans *L'Éprouvette n°2*).

Ce n'est pas ici le lieu de faire une analyse approfondie de leurs affinités ou de leurs différences, mais on peut noter rapidement qu'à cet instant, un dialogue s'est amorcé entre deux artistes catégorisés dans des genres différents (mais nullement antagonistes) qui ont en commun de *tenir le mur*, donc de pouvoir s'*abstraire* de tout enfermement dans une quelconque « prison du genre » afin de *concevoir*, à chaque accrochage, un mode *singulier* de relation au regard de l'autre.

| © Yves Deloule |

Si la plupart des auteurs de bande dessinée déçoivent quand ils montrent *directement* leur production, c'est-à-dire sans la mise à distance de l'original que procure l'imprimerie, ce n'est pas simplement dû au fait que l'art qu'ils pratiquent est en réalité un artisanat, une fabrique d'images agencées séquentiellement, qui doivent, pour être comprises, être galvaudées ; c'est aussi, et surtout, parce que l'accent porté sur l'aspect purement visuel de leur travail met à distance le narratif, qui est bien souvent le seul mode permettant à l'œil de se mouvoir. Lisant de la bande dessinée, le regard glisse le plus souvent d'une image à l'autre, non pour éprouver quelque chose de l'ordre de la sensation, mais pour suivre les péripéties d'une histoire plus ou moins attachante. Alors, une fois déplacé, ça ne *tient plus la route* : au lieu d'être entraînés par la grâce de la lecture dans un monde divertissant, nous nous effondrons devant la vacuité de certains *traits* ni vivants, ni morts : proprement habillés (à ne dénuder à aucun prix), bêtement fonctionnels.

| © Yves Deloule |

III

Pourtant certains *auteurs* de bande dessinée prennent un malin plaisir à jouer contre cette idée d'exposer leur travail pour lui-même, même s'il tient prodigieusement la route, afin de montrer à quel point ils n'ont cure d'être assimilés à des artistes contemporains. Pour cela, ils s'amusent à glisser des incongruités, parfois à peine visi-

bles mais toujours manifestes, dans l'image : non des « hiatus », jouissifs plastiquement, comme dans les collages Dada par exemple, mais des signes, des figures (de bande dessinée, dans ses aspects les plus volontiers caricaturaux), placés là pour déconcerter, c'est-à-dire déranger l'accord en train de naître entre regardeur et regardé (jusqu'à briser ironiquement le processus de légitimation en cours).

Certes, dans le domaine des arts plastiques, il y a eu de beaux précédents dans cet art de désorienter, de contrarier, voire d'outrager un public de plus ou moins bonne composition, mais ça ne fonctionne pas pareil : dans la BD, il s'agit surtout de faire un pied de nez à l'esthétique, au bon goût, avec une arrogance toute juvénile, qui peut retentir comme un défi aux beaux-arts (y compris dans l'acceptation postmoderne de ce terme). Il s'agit presque de répondre rituel contre rituel en se plaçant avec morgue à l'écart du monde adulte.

| Extrait de *La Beauté* de Blutch © 2008 Futuropolis |

Cela sonne souvent comme une évidence mais parfois, quand il s'agit d'images qui dégagent une certaine force érotique, cela peut devenir très troublant. Je songe à Blutch, à *La Beauté*, cette suite de dessins en noir, rouge et bleu, faux catalogue de fantasmes agencé selon les lois mystérieuses d'un récit ouvert, n'ayant besoin du moindre mot, qui se déroule comme une série de rêves *arrêtés*, issus de l'inconscient d'un dessinateur en lutte contre la psychologie et l'excellence, et dont l'arme secrète semble être le sarcasme (qui peut tourner à l'autodérision).

Tenant *a priori* plus que d'autres le mur, ne serait-ce que par la force inouïe du trait, mais anticipant le risque d'être fusillé par le regard du spectateur (ou voyeur) en face, et prenant de l'avance, question tir. Dans ce climat étrange, entre disjonction et fluidité, frottant douceur et violence érotiques, tranquillité et inquiétude, comme en attente de passages à l'acte que les images semblent inciter, une connivence peut naître, réconciliant regardeur et regardé, mais qui se concrétisera de préférence dans la situation intime

où l'on tourne les pages *entre* quatre murs. De quoi désarçonner les professionnels des galeries et autres lieux d'exposition d'« art bande dessinée » (et d'ailleurs, ce que ces *auteurs* de bande dessinée fuient peut-être avec le plus de détermination, ce sont ces lieux spécialisés, qui leur sont soi-disant dévoués).

| Extrait de *La Grande famiglia* de Thomas Ott © 1998 L'Association |

IV

Autre chose, de plus *tendance* : la bande dessinée s'*installe* parfois dans des lieux des plus attendus comme des plus improbables. Elle-même en tant que dispositif (entendu) ou disnégatif (en ses entours, créant du malentendu) : sculptures de Francis Masse, univers proliférants de Stéphane Blanquet, et bien d'autres que chacun peut s'amuser à recenser. On peut relever au passage un curieux projet de Thomas Ott, hybridant dessin et photographie, qui conte l'histoire d'une famille de mafiosi sous forme d'installation dans une pizzeria (les photos prises dans ce lieu, retouchées et commentées, composent le livre publié par L'Association : *La Grande famiglia*).

Il semblerait que cette installation puisse se décliner dans d'autres lieux, bien plus déplacés (mais disant cela, c'est le livre que nous tenons en main, n'ayant pu traverser les murs de cette pizzeria de papier). Autre chose : quand on parcourt la production du Frémok, on aimerait parfois arracher quelques pages, ou récupérer quelques originaux, pour les confronter à des gravures parfois déjà anciennes (clichés-verre, monotypes, cuivres, bois…) ou à des peintures réalisées avec des jus faits de secrétions du corps (plus ou moins délayées), avec du sang de bêtes prélevé dans les abattoirs : de l'archaïté à l'œuvre et qui peut relancer l'idée de modernité dans certains de ses aspects les plus singuliers (dans la résonance, par exemple, du parcours mélancoliquement « régressif » de Gérard Gasiorowski). Mais, encore une fois, a-t-on besoin de déplacer telle ou telle page d'un livre qui, par sa forme, leur donne sens (et vie) ?

Il faudrait aussi considérer avec attention les carnets, les notes, les brouillons, tout ce qui, sauf chez quelques spécialistes, échappe à l'ordinaire de l'édition bande dessinée. Pour avoir apprécié certains solos de l'exposition « BD reporters[7] », il me semble acquis qu'un carnet peut tenir le mur : sous forme de feuilles détachées, mais aussi pour et par lui-même (qu'est-ce qui empêche de placer avec précision un tel objet, le « clouant au mur » ? On y a bien à peu près tout fixé : des toiles, des dessins, certes, mais aussi des animaux en vraie peau de bête ou en synthétique, des bananes réelles ou en plastique, des vaporisateurs, des toiles d'araignées, des chiures de mouches, diverses projections plus ou moins ragoûtantes et tout ce que voudrez du moment que ça ne s'effondre pas).

On en revient au principe de base énoncé au début : il reste préférable de penser au plus tôt l'accrochage, afin de donner à chaque pièce exposée sa juste place, là où elle apparaîtra autrement que comme une peau morte, et veiller à ne pas la survêtir d'oripeaux. À partir de là, dans l'oubli du genre, sans pour autant cesser de re-connaître ce qui en fait la spécificité, la possibilité de tenir le mur, c'est-à-dire d'entraîner un dialogue, de regard en regard, dans l'espace et le temps, est infinie. ■

7 | Qui s'est tenue l'hiver 2006/07 au Centre Pompidou. Commissaire d'exposition : Boris Tissot.

| Juillet 2008 |

En ligne(s)

suite d'échanges avec Jochen Gerner

Prenons le titre de votre dernier livre à L'Association, Contre la bande dessinée. *Si l'on néglige le jeu de mot classique à la Sacha Guitry que tout le monde a souligné, on peut le lire comme une incitation à poser, une fois de plus, la question des frontières entre les domaines. Le «contre» est affaire de position. De topographie. Où vous placez-vous sur le terrain très balisé où Bande Dessinée et Arts Plastiques peinent à dialoguer ? Dans un lieu précis ou dans un entre-deux (le cul entre deux chaises ou, au contraire, à l'aise dans cet espace ambigu) ? Dans une zone de transit, en attente de contraintes, de commandes, de réponses qui pourraient vous amener à privilégier un camp ? En guerre contre les catégories ou indifférent à tout ce qui crée des clivages davantage idéologiques qu'esthétiques ?*

Le titre *Contre la bande dessinée* faisait référence à Proust plutôt qu'à Guitry. Je cite en début et fin d'ouvrage des passages de *Contre Sainte-Beuve*, qui est considéré comme le premier livre de critique de la critique. Et une phrase, extraite de *l'Art du roman* de Milan Kundera, évoquant Proust comme symbole de la littérature en opposition à la bande dessinée, a été aussi un point de départ de ce projet.

Mais il s'agissait effectivement d'annoncer une forme de duel, l'existence d'oppositions et donc de positionnements. Ce titre offre aussi une certaine ambiguïté : « contre » signifie « opposé à » mais aussi « tout contre ». Et en cela il rejoint cette formule de Guitry (« *contre les femmes... tout contre* ») que je ne connaissais pas. Je me serre tout contre la bande dessinée, dans son ventre presque. Je parle donc bien de topographie. Je suis à l'extérieur et à l'intérieur. Je poursuis simultanément un travail de dessinateur de presse, d'auteur de bandes dessinées et aussi de dessinateur par rapport à des projets d'expositions dans des lieux d'art contemporain. Je ne suis donc dans aucun lieu précis et je tiens à cette forme d'autonomie : l'alternance des projets, des supports, des temps de travail et des partenaires. Le lieu de travail s'aère en permanence. Les terrains en jachère se reposent. C'est parfois difficile lorsque la superposition des projets est trop importante mais cet espace limitrophe est essentiel pour moi. Je ne tiens pas à être dans un milieu fermé ni, encore pire, à être au centre d'un

| Extrait de *Contre la bande dessinée*, L'Association, 2008 |

cercle, c'est-à-dire dans un espace d'une normalité rassurante et appréciée – cf. «9e Art (press)», *l'Éprouvette* n°1, page 273. Je préfère être dans les périphéries, aux endroits mêmes où les cercles se superposent : à cheval sur la bande dessinée et les arts plastiques, à cheval sur le dessin de presse et le récit illustré. Si c'est possible, je préfère garder ce positionnement et ne pas privilégier un « camp ». Je me sens de toute façon un peu étranger à tous les domaines que je côtoie. C'est-à-dire que je suis peut-être perçu comme un dessinateur de «bédé» par le monde de l'art, comme un « artiste » par le milieu de la bande dessinée, etc. Par nature, j'ai toujours eu le sentiment d'être perçu comme un étranger. Pour faire un parallèle pas si dénué de sens, je suis franco-allemand, j'ai la double nationalité : je suis un Allemand pour les Français, un Français pour les Allemands. Je

suis lorrain de surcroît, ce qui m'empêche d'avoir une identité régionale trop spécifique. La Lorraine est une terre d'invasions et de brassage, une heureuse macédoine loin des replis identitaires de la plupart des autres régions.
D'une certaine façon, je veux bien laisser les catégories dans leurs configurations propres si j'ai moi-même toujours cette possibilité de m'en échapper, de tourner autour et d'en dynamiter éventuellement les cloisons. Je tiens à déformer les choses, à franchir les frontières et agrandir les terrains de découvertes. J'explore, j'expérimente, mais je ne colonise pas.

Mr. TV, série de Papiers peints, 2002 - 2006
crayon et stylo à bille sur papier imprimé, 24 x 19 cm

Est-ce que ça vous ennuie que ce livre Contre la bande dessinée *(ainsi que quelques autres) ne puisse se trouver que dans le rayon bande dessinée des librairies spécialisées et donc échapper à une partie du public amateur de dessin, de graphisme, mais qui ne va pas voir de ce côté-là ? La forme livre est-elle préférable pour faire passer votre travail ? Ou, pour poser la question autrement : l'idée de l'œuvre originale, singulière, encadrée (éventuellement), accrochée puis décrochée, passant des murs (ou réserves) d'une galerie à ceux d'une collection privée (ou d'un musée), vous satisfait-elle autant que sa reproduction soignée dans un livre ?*
Ce serait assez gênant si ce livre restait exclusivement dans les rayons bande dessinée. Mais, par leurs formats, aspects et thématiques, les livres de L'Association parviennent souvent à s'échapper des rayonnages trop spécialisés. Mes autres livres édités par l'Ampoule ou les éditions du Rouergue sont tout aussi inclassables et se retrouvent dans les rayons jeunesse, graphisme, art, beaux livres ou bande dessinée. Tout dépend du libraire. Et qu'un amateur de dessin ou de graphisme ne soit pas curieux de découvrir les nouveautés présentes dans le rayon bande dessinée me semble étrange (et vice versa). Cela revient à une vision des choses toute « finkielkrautienne », avec œillères : « *Il y a tant de livres à lire, de toiles à admirer, que je n'ai pas de temps à perdre pour ce qu'on appelait autrefois les illustrés.* » Cette citation[1] désormais célèbre renvoie à une vision sectaire et compartimentée des choses sur la base d'une classification verticale du Beau. La bande dessinée se positionnant justement à l'intersection de la littérature et de l'art, il est possible que cela empêche certains milieux classiques d'en apprécier la subtilité.
Mais, plutôt que de bande dessinée, je préfère d'ailleurs parler de littérature avec José Parrondo, d'art contemporain avec Vincent Vanoli ou d'architecture avec Laurent Cilluffo. Ce qui est appréciable, c'est d'avoir une lecture transversale des choses. Nourrir son esprit d'autres horizons et toujours aller vers l'inconnu.
La forme livre et le support imprimé sont effectivement les liens qui relient tous mes projets. J'aime l'objet livre ou le support journal. J'entretiens une connivence avec cette matière-là par mon métier de dessinateur. Comme auteur de bande dessinée, il est important pour moi de considérer que l'œuvre finie sera ce support imprimé, et non pas la planche originale. Lorsque je réalise des suites de dessins pour des expositions, le projet s'accompagne souvent d'une publication ou d'une édition. Il en a été ainsi pour *Tnt en Amérique* édité par l'Ampoule, puisque, dès le départ, les projets d'édition et d'exposition étaient liés. Cela s'est fait de la même manière avec certains carnets édités et démantelés pour une exposition murale des pages.

1 | extraite de l'entretien avec Alain Finkielkraut paru dans le numéro de *Libération* du 26 janvier 2008.

Mais certains dessins réalisés sur des supports déjà imprimés proposent une forme de déconstruction ou de détournement d'un document original. Il s'agit alors d'un procédé inverse à celui d'une édition. Je démantèle un ouvrage imprimé pour le faire revenir à une sorte de cadre originel : passer de la reproductibilité technique au dessin original. Je pervertis une certaine logique, je remonte le temps à rebours de Walter Benjamin. Dans ces cas précis, il y a aussi toujours la recherche d'une forme éditée. Une dispersion des dessins dans des collections privées ne me dérange pas vraiment, mais je préfère qu'une série de dessins reste entière et soit éventuellement vendue comme une pièce globale. Si la série est reproduite de façon réussie sous la forme d'un livre, je réalise un transfert mental et la vision finale reste alors pour moi attachée à l'objet édité.

Mais, en opposition à la lecture semi-horizontale des images d'un livre, l'idée d'une présentation verticale des images m'intéresse beaucoup dans le cadre d'une exposition. Je joue avec les supports imprimés et je garde également la notion de maquette de livre ou de journal, ce que l'on appelle un chemin de fer dans les rédactions de magazines. L'image (la page) est disposée à côté d'une autre et ainsi de suite jusqu'à former un tout qui sera un mur d'images ou un magazine entier.

Je pense aussi souvent aux rapports d'échelles : je travaille les cadrages, j'étire les images du format pixel (microvision) au format planisphère (macrovision). Et les murs d'exposition peuvent offrir une grande potentialité pour ces formes d'expérimentation graphique.

Tenir le mur demande, entre autres choses, de veiller à ce qu'il ne s'effondre pas (on peut se remémorer un gag célèbre des Marx Brothers), donc d'être un peu architecte – sur les bords. Si la bande dessinée associe – ou frotte (j'aime beaucoup ce mot dont j'abuse, mais j'espère pertinemment) – littérature, arts plastiques, architecture et (très souvent) musique, photographie et cinéma, ce serait amusant – et même très intéressant – de l'envisager en tant qu'« art total », ce qui permettrait d'en rajouter une couche (un peu provocatrice) sur la question de la légitimité (dont je suppose que vous n'avez pas vraiment cure) ou de la reconnaissance du milieu muséal. Un « art total » minimaliste, en ce qui concerne votre travail (ainsi que quelques autres avec qui vous pourriez partager les murs d'une exposition), ce serait pas mal comme proposition – certes tordue, perverse, mais ouvrant des pistes non négligeables…

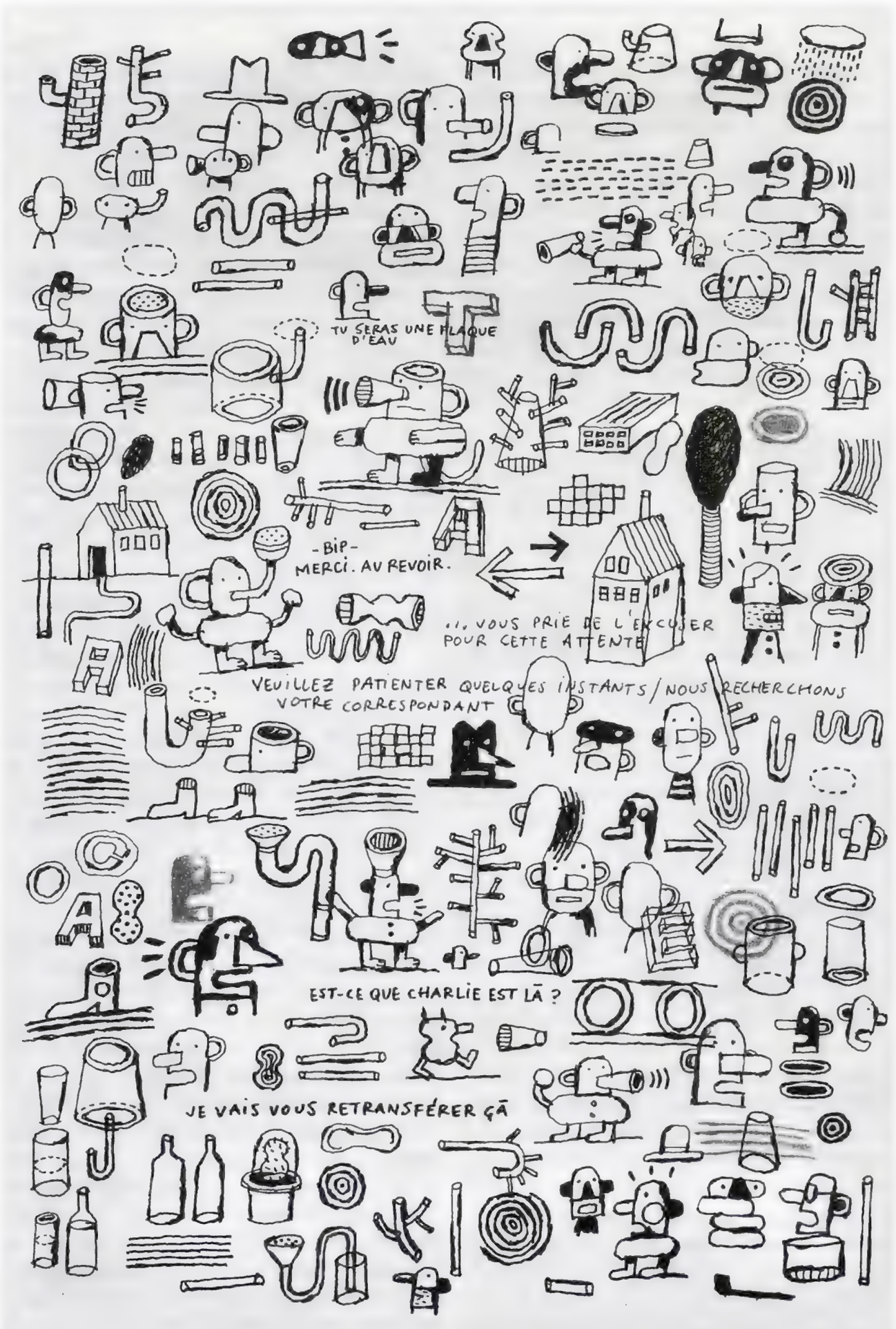
Les Douceurs de l'automne, série Images d'Épinal, 2008
acrylique sur Images d'Épinal. 32,5 cm x 25 cm

Au-delà du cadre de la bande dessinée, je situe mes recherches graphiques et plastiques entre le texte et l'image. Ce qui englobe évidemment le médium bande dessinée mais aussi toutes autres pistes circulant entre ces deux bases de communication. Et ce chemin serpente donc suivant une ligne tortueuse et sur des terrains de préférence accidentés. Le dessin s'emporte avec soi où que l'on aille. Je dessine où je veux et n'importe quand. C'est possible avec un simple feutre et

un support rigide ou même sur sa main en l'absence de support, comme pour noter un numéro de téléphone dans l'urgence. Réaliser un dessin est donc possible partout et à tout moment, dans un frottement total et multidirectionnel.
Le lien du dessin, de la bande dessinée, avec la littérature semble le plus évident, mais beaucoup d'autres portes peuvent être ouvertes. Sur le terrain glissant et dangereux du rapprochement entre la photographie et le dessin, Emmanuel Guibert a réussi avec *Le Photographe* une forme d'exploit. Et même, de façon magistrale, avec *La Guerre d'Alan* dont les dessins évoquent le traité photographique dans ce qu'il a de plus sensible, tout en restant dans la subtilité trouble et liquide d'une technique graphique manuelle.
Par rapport à la musique, j'ai découvert les partitions dessinées de Ligeti et Xenakis : la forme des signes graphiques disposés sur une bande horizontale est interprétée (convertie) musicalement par un curseur. Graphiquement et musicalement, c'est déjà là quelque chose de très intéressant. Et le « frottement » est visible directement, en développement dans le temps, comme une bande dessinée associant le récit et l'image dans une linéarité temporelle. Mais beaucoup d'autres choses peuvent être faites. Avec l'OuBaPo et l'OuMuPo[2], nous avons tenté d'établir des connexions en construisant des livrets de bande dessinée sur la base d'une musique elle-même élaborée suivant une charte de contraintes strictes.
Le rapport à l'architecture est aussi extrêmement intéressant puisqu'un architecte est aussi un dessinateur. Et la bande dessinée et l'architecture peuvent se nourrir l'une l'autre, sans aucune forme de concurrence ou de rapports de supériorité, comme cela peut arriver avec l'art ou la littérature. La prétendue rigidité de l'architecture se nourrit de la souplesse du dessin ou des utopies des formes architecturales des bandes dessinées. Les dessins d'architectes comme Le Corbusier, les croquis trash d'Adam Kalkin ou les bandes dessinées minimales de Yona Friedman montrent la richesse de ces échanges. Je m'intéresse personnellement beaucoup à l'architecture et j'aimerais développer des projets en tentant de trouver des prolongements graphiques de chantiers d'architecte. J'ai travaillé sur la ville de Brasilia en confrontant ma déambulation à celle de Jean-Paul Belmondo en 1963 (dans *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca). J'ai aussi déjà conçu des strips de bande dessinée et l'identité graphique d'une présentation de projet pour un concours d'architecture. C'est intéressant alors de se confronter à des interlocuteurs inhabituels, de toucher des matériaux et des contextes différents.
Il y a quelque temps, pour expliquer le fonctionnement de ma chaudière, un plombier-chauffagiste m'avait fait un petit croquis du circuit interne des tuyaux. Avec sa poésie fragile, un trait tremblé au crayon sur un papier à moitié froissé, ce dessin imprévu avait soudain pour moi autant d'importance qu'un dessin d'Ellsworth Kelly ou Charles M. Schulz. La vision est circulaire, panoramique et horizontale. Pour toutes ces raisons, on peut effectivement considérer le dessin comme un « art total » pouvant s'infiltrer dans la moindre anfractuosité de chaque mur. Du mur de l'architecte aux murs des musées.

Votre expérience dans le domaine des bandes dessinées (qui vous a conduit, parfois, à faire de « vraies » planches, publiables chez un éditeur aussi « purement BD » que Delcourt[3]) a-t-elle changé votre manière de voir ce qui est montré, accroché, dans les musées ou galeries (ainsi que ce qui n'est pas accroché : sculptures, objets posés au sol, installations in situ, etc.) ? Cherchez-vous des formes de séquentialité à tout prix ? Et votre regard ? Peut-il se satisfaire, et donc jouir pleinement de l'effet de stupeur que provoque toute image singulière – unique, isolée : force de l'arrêt, du temps suspendu, de la pure sensation… –, la narration étant sinon abolie, du moins « mise en sourdine », « en état de veille » ?
Tout projet d'édition est pour moi une sorte d'expérimentation. Je considère que rentrer dans le cadre du format « 48 pages cartonné couleurs » peut être une forme d'exercice oubapien. Ce livre avec les éditions Delcourt était d'ailleurs plus ou moins une commande et je trouvais assez jubilatoire de faire une incursion dans ce système éditorial, comme un journaliste enquêtant sur un milieu. C'était assez intéressant car je travaillais parallèlement à la mise en forme de mes notes pour *Contre la bande dessinée*. Certains paragraphes de mon contrat-type avec Delcourt ont été

2 | L'OuBaPo (Ouvroir de bande dessinée potentielle) et l'OuMuPo (Ouvroir de musique potentielle) sont, à la suite de l'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle) créé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, des comités de créateurs intéressés par la création sous contrainte artistique volontaire. Pour en savoir plus, voir les quatre *Oupus* parus à L'Association et le dossier paru dans le n°10 de *9e Art*, avril 2004, pp. 72 – 99.
3 | *100000 milliwatts*, Diego Aranega et Jochen Gerner, Delcourt. - (Shampooing), 2007.



| Extrait de *Branchages* (carnet de dessins téléphoniques), L'Association, à paraître en 2009 |

directement reportés dans mon livre à L'Association. Je cherche donc prioritairement à expérimenter, dans tous les sens du terme.
Je lis bien sûr différemment une image suivant qu'elle se trouve dans un livre ou accrochée dans une galerie ou un musée. Tout est affaire de contexte et le passage d'un support à un autre n'est pas toujours évident. Mais l'idée de séquentialité peut lier effectivement l'ensemble de mes projets. Les bandes dessinées sont composées d'images multiples raccrochées les unes aux autres. Et mes projets d'exposition se composent souvent d'une série d'images qui forment une séquence générale. Cela renvoie aussi au pixel et à la trame, ces petits modules de couleurs qui, les uns à côté des autres, construisent une grande image cohérente. Et là, dans le domaine des arts plastiques, on peut penser à Niele Toroni, Claude Viallat ou même Daniel Buren.
Mes seuls dessins uniques, non inscrits dans une série, sont les dessins de presse. Mais ce type de dessin s'accroche lui-même à un contexte et s'inscrit dans la continuité des pages d'un journal, comme un petit wagon à un train. J'ai du mal à penser une image comme un tableau unique, tenant au mur par sa seule puissance visuelle, dans une logique de sacralisation. Je ne crois pas être capable de concevoir ce genre d'icône. Je préfère toujours proposer plusieurs images parmi lesquelles l'œil du lecteur ou du visiteur pourra se promener. Et je raconte finalement toujours une petite histoire. L'idée de narration reste présente.
En tant que spectateur, je suis évidemment très attentif aux séries d'images, comme les cartes postales ou les parcours urbains d'On Kawara. Je peux évidemment être touché par des images isolées, mais qui sont souvent sublimées par un contexte particulier. L'image singulière et ultime reste rare mais pourrait être, par exemple, le *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg (Ce dessin au crayon de de Kooning gommé par Rauschenberg). Par ses traces, l'image à moitié effacée, absente ou disparue a peut-être plus de force que n'importe quelle autre.

On peut donc vous considérer comme un dessinateur à la fois engagé et un peu à l'écart, presque comme une exception culturelle (ceci dit avec humour, évidemment) : un « cas » esseulé, survivant d'une espèce en voie d'apparition (mais aussi, sitôt apparue, en voie de disparition). Certes, comme vous l'avez souligné, vous conversez avec vos confrères ; mais, vous êtes celui qui est là à sa juste place parce que déplacé : dessinateur de bande dessinée chez les plasticiens et plasticien chez les dessinateurs de bande dessinée. Et, comme ça convient à tous, vous vous y êtes fait, sans drame. « Vilain petit canard » ou Indien de la réserve : le dernier des Mohicans paradoxalement au courant des derniers avatars d'une modernité qui, quoi qu'en disent les restaurateurs et les cyniques, est encore bien vivante…
Ce franchissement de frontières permanent me convient personnellement très bien. Il me paraît même nécessaire et vital aujourd'hui. Je souhaite bouger et tourner autour des choses, me déplacer et être déplacé. Être éjecté ou attiré. J'arrive d'ailleurs parfois sur invitation dans certains domaines, et non par effraction. À la fin de mes études à l'école des beaux-arts de Nancy, je ne pensais pas réaliser de bandes dessinées ni être édité et je ne pensais pas non plus exposer des dessins dans une galerie d'art contemporain. Je ne voyais que l'idée simple de dessiner...
J'accepte d'être un Mohican si je peux franchir les barrières de la réserve et j'accepte d'être un vilain petit canard si c'est un canard sauvage et migrateur. ■

Propos recueillis par e-mail en mai 2008 par Christian Rosset.

ouvrages récents

Contre la bande dessinée, collection Éprouvette, l'Association, 2008.

Vokabelheft, collection dans la marge, Arts Factory, 2008.

Grande Vitesse, collection l'Arrière Boutique, l'Association, 2008.

Branchages (carnet de dessins téléphoniques 2002-2008), l'Association, 2009.

expositions récentes

Regarde de tous tes yeux, regarde, Musée des beaux-arts de Nantes, 26 juin - 12 octobre 2008.

Exposition personnelle, Volta4, Basel, 3 - 7 juin 2008.

Images d'Épinal (exposition personnelle), Musée de l'Image, Épinal, 27 juin - 11 novembre 2008.

Chemin des Images (installation urbaine), Épinal, 27 juin- 11 novembre 2008.

Exposition personnelle, Laterna Magica, Galerie de l'école supérieure des beaux-arts, Marseille, décembre 2008.

Exposition personnelle, Mudam, Luxembourg-ville, 18 décembre 2008 - 2 mars 2009.

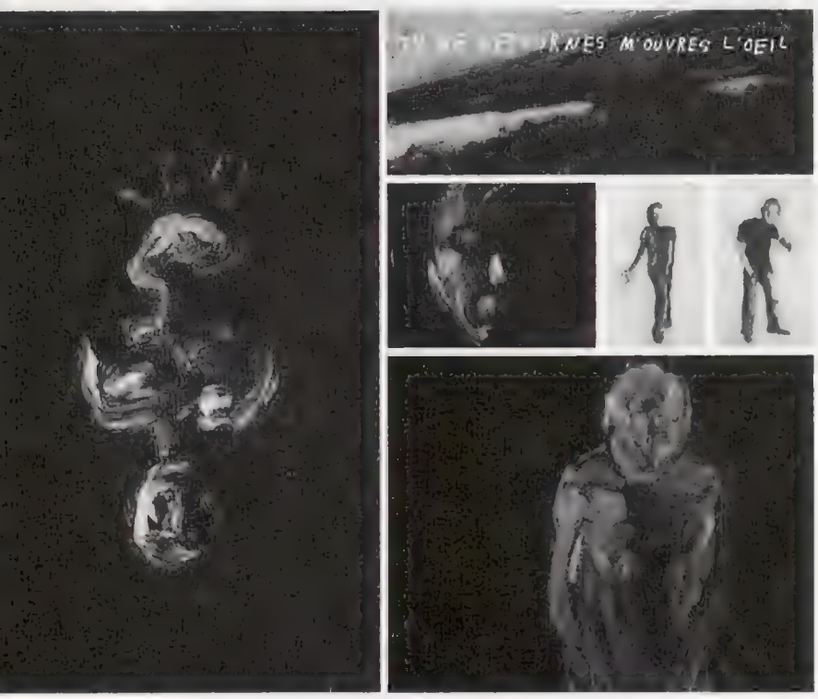
Exposition collective, collection « dans la marge », Espace Beaurepaire, Paris, décembre 2008.

Hors les planches, sur les planches

Alexandre Balcaen

À quelques mois d'intervalle, à la charnière des années 2001/2002, on a pu s'étonner de voir les noms de Vincent Fortemps et de Thierry Van Hasselt associés aux arts de la scène.
La chose avait de quoi surprendre, tant ceux-ci étaient jusque-là intimement liés à la bande dessinée, chacun auteur et éditeur au sein du Frémok.

Pour le premier, il était question de participer en tant que dessinateur *live* au spectacle *Chantier Musil* de François Verret, associant acrobatie, musique en direct, texte et Cinémécanique, dispositif qui nous intéresse ici.



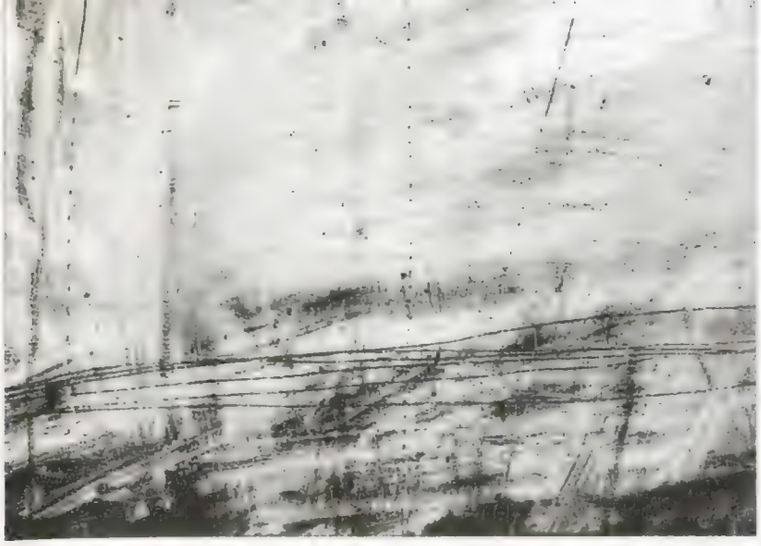
Extrait d'*Heureux Alright!* de Thierry Van Hasselt et Mylène Lauzou © 2008 Frémok

Le second, dont le travail sur le corps et la matière pour son livre *Gloria Lopez*[1] avait séduit la chorégraphe Karine Ponties, était invité à participer à la création de *Brutalis*.
Ces premières collaborations ont chacune donné lieu à une déclinaison en livre, *Chantier Musil (Coulisse)*[2] de Vincent Fortemps et *Brutalis*[3] de Thierry Van Hasselt, deux recueils de dessins mis en séquences et publiés sur un modèle éditorial commun.
Plus qu'un écart, ces participations étaient pour ces deux auteurs un véritable indice de nouvelles perspectives à envisager. On a pu voir ces derniers mois de multiples apparitions de différentes formes dérivant de la Cinémécanique, ainsi que la nouvelle chorégraphie de Karine Ponties pour laquelle Thierry Van Hasselt a à nouveau donné son concours. En témoignent deux nouveaux livres, *Barques*[4] de Vincent Fortemps et *Heureux Alright!*[5], de Thierry Van Hasselt et Mylène Lauzon, paraissant à quelques mois d'intervalles et semblant raviver une forme plus traditionnelle de bande dessinée.
On ne sort ici des pages que pour mieux y revenir.

Pour le spectacle de François Verret, inspiré de l'œuvre de Robert Musil *L'Homme sans qualité*[6], Vincent Fortemps invente donc, en collaboration avec Christian Dubet, le dispositif de la Cinémécanique.

Comparée à une forme de cinéma brut, proche de Méliès, la Cinémécanique peut être caractérisée visuellement par deux aspects originaux, et particulièrement par leur mise en relation : dessin en construction filmé et projeté en temps réel et jeux de lumières sur ces dessins. La Cinémécanique serait donc ce délicat quatre mains autour de feuilles de rhodoïd, Fortemps dessinant en direct ou manipulant des dessins préparés, Dubet intervenant avec plusieurs sources d'éclairage pour jouer d'apparitions, de disparitions, de mise en lumière ou en ombre de différents éléments du dessin. On y voit le spectre d'une main laisser ses traces de crayon lithographique, effacer et remodeler, dans un va-et-vient constant entre le fini et l'inachevé, souvent à partir d'une unique et même feuille. Un art du

1 | Thierry Van Hasselt, *Gloria Lopez*, éd. Fréon, 1999.
2 | Fortemps Vincent, *Chantier-Musil (Coulisse)*, éd. Frémok, 2003.
3 | Thierry Van Hasselt & Karine Ponties, *Brutalis*, éd. Frémok, 2002.
4 | Vincent Fortemps, *Barques*, éd. Frémok, 2007.
5 | Thierry Van Hasselt et Mylène Lauzon, *Heureux, Alright!*, éd. Frémok, 2008.
6 | Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, éd. Seuil, 2004 (1956 pour la première traduction française, 1930 et 1932 pour la version originale).
7 | Daniel Keyes, *Des Fleurs pour Algernon*, éd. J'ai Lu, 2001 (1959 pour la version originale).



| Extrait de *Bar-q-ues* de Vincent Fortemps © 2007 Frémok |

processus et de l'éphémère ; un dessin non pas animé mais mouvant.
Se réappropriant les dessins réalisés pour le spectacle, *Chantier Musil (Coulisse)* est une création à part entière, totalement indépendante.
Le troisième aspect prend une importance croissante au fur et à mesure des créations, par le développement de la collaboration avec Alain Mahé, déjà responsable de la partition sonore de *Chantier Musil*.
Des micros placés sur la table à dessin amplifient les chocs du crayon, des lames, de la main même. Pilotant l'ensemble à l'aide du logiciel de traitement du son en temps réel Max/MSP, Mahé est alors l'intermédiaire par lequel le geste du dessinateur, diffusé brut ou traité, devient musique concrète.
Tandis que Fortemps gagne en indépendance (il peut maintenant prendre seul en charge la gestion de la lumière) le dispositif peut être envisagé selon de nouvelles déclinaisons.
Il est à nouveau accueilli comme élément d'une mise en scène pluridisciplinaire (*Ultimo Round*), devient cœur et moteur d'une création confrontant dessin, vidéo et musique (*Bar-q-ues*) puis s'intègre au sein d'un noyau réduit pour des performances scéniques liées aux musiques amplifiées : en plus de Vincent Fortemps, le trio *Hoye* rassemble Alain Mahé et le guitariste Jean-François Pauvros, également membres des projets *Ultimo Round* et *Bar-q-ues*.
Compilant une série de dessins issus de la création éponyme, *Barques* (le livre) est une plongée dans l'enfer quasi abstrait d'une tempête en mer et montre bien les tourments d'un dessin maltraité jusqu'à l'épuisement.

En comparaison, la participation de Van Hasselt à *Brutalis* peut *a priori* paraître plus effacée.
Mais si son implication n'apparaît pas sur scène avec l'évidence de dessins projetés, elle n'en a pas moins été déterminante dans la conception de la chorégraphie.
C'est dans sa déclinaison en livre, qui fait se dérouler des scènes de danse au milieu d'instants saisis sur des bribes de corps, qu'apparaît l'évidence des échanges autour de cette création.
C'est donc plutôt par la prise de connaissance croisée de la chorégraphie et du livre que le lecteur-spectateur peut tenter de saisir les implications réciproques du travail de Van Hasselt et de Karine Ponties pour *Brutalis*.

Holeulone, « pièce pour deux danseurs et de l'encre animée » inspirée des *Fleurs pour Algernon* de Daniel Keyes[7] marque une évolution notable dans la collaboration des deux artistes.
Le dessin fait ici sa véritable entrée au cœur de la scène. Projeté (et animé, donc) sur une partie d'un décor minimal, l'évidence de son rôle apparaît cette fois au sein même de la chorégraphie.
Il est ainsi tour à tour élément « narratif » indépendant, interlocuteur dans un jeu d'échanges avec les danseurs, et enfin scène de déplacements à même sa surface.
Gloria Lopez était une preuve éclatante des potentialités du monotype, technique consistant à faire agir du solvant avec de l'encre sur plexiglas. Il en résultait une délitescence palpable, des jeux de répétitions d'images à différentes étapes du processus chimique.
Pour *Holeulone*, il aura suffi d'enregistrer plusieurs de ces étapes pour que l'image s'anime. Ou plutôt, encore une fois, se meuve ; glissant vers une autre.
Les images réalisées pour *Holeulone* donnent elles aussi naissance à un livre, *Heureux Alright !*, qui s'éloigne cette fois fondamentalement du contexte de leur réalisation, par le mariage décomplexé de la poésie de Mylène Lauzon (également membre du projet *Holeulone*) et de la bande dessinée de Thierry Van Hasselt.

| Extrait de *Brutalis* Karines Ponties et Thierry Van Hasselt © 2002 Frémok |

Devant la résonance particulière de ces différents projets, les commentaires de ces deux figures de la bande dessinée contemporaine nous éclairent sur leur intérêt pour certaines formes de pluridisciplinarité et sur la diversité de déclinaisons possibles à partir d'une matrice commune. ■

« Un espace devenu mental »

entretien avec Thierry Van Hasselt

Avant votre rencontre avec Karine Ponties, où se situait votre intérêt pour la danse ?
C'est quelque chose qui m'intéressait dans l'idée. Puisqu'il s'agit du corps. Mais je n'avais aucune connaissance dans ce domaine. J'étais très curieux mais complètement ignare. J'étais donc bien content que Karine vienne me chercher. C'était une occasion d'avoir une porte ouverte vers ce monde et de combler un peu cette lacune.

Pouvez-vous nous présenter Brutalis, *en particulier votre intervention dans le dispositif scénographique et ce qui vous a amené à en faire un livre ?*
La première demande de Karine était de travailler par le dessin sur le rapport corps/matière, dans le cadre d'un projet solo ou elle serait danseuse et chorégraphe entourée d'une équipe de créateurs dans différentes disciplines. J'ai donc proposé que, pour commencer, elle pose et je dessine. J'ai dessiné durant tout le temps de la création, sans que nous sachions réellement où aller.
Assez vite un grand nombre de dessins a été produit. Dessins dont on sentait bien qu'ils étaient déterminants pour la création, mais que sans doute ils n'auraient pas leur place sur la scène.
Ils ont toutefois assez vite installé quelque chose, tant par leurs conditions de création (l'immobilité, le temps suspendu, la tension du corps immobile, etc.), que par leurs résultats, l'ambiance, le rapport entre le corps et la matière, etc. Ensuite sont venues des idées pour retrouver sur scène l'atmosphère qui émergeait de l'univers dessiné. Tel le bac lumineux recouvert de café dans lequel le corps, en se déplaçant, dessinait des formes de lumière. Finalement, dans le dispositif scénographique de la pièce, il ne reste que quelques accessoires faits de dessins très abstraits. Comme une réminiscence de la matière (un lustre fait d'un rhodoïd enroulé, une boîte lumineuse, un tableau tournant et c'est à peu près tout). On a donc vite eu le désir qu'un livre soit construit autour des mêmes enjeux émotionnels et sensoriels que la pièce. Un livre qui soit aussi un dispositif poétique qui puisse se lire comme on traverse une pièce de danse. Un livre qui aurait comme proposition de lecture le même «mode narratif» que la pièce. Un livre sans mot, et sans récit au sens premier du terme ; un livre d'états, de sensations et de matières que le lecteur est invité à parcourir.
On va dire que *Brutalis* a été un projet qui se décline sur deux supports, la pièce chorégraphique et le livre. Les deux ont la même genèse, n'auraient pu voir le jour l'un sans l'autre mais sont autonomes dans leur lecture, bien que se complétant...

Extrait de *Brutalis* Karines Ponties et Thierry Van Hasselt © 2002 Frémok

Dans quelle mesure peut-on considérer la création de vos films d'animation pour Holeulone *comme le prolongement d'expériences graphiques faites pour le support papier ?*
J'utilise la même technique que celle développée sur *Brutalis* et entamée quelque part avec *Gloria Lopez*.

Je dessine à l'encre de gravure sur des rhodoïds. Sauf qu'ici, j'ai un appareil photo numérique disposé au-dessus de mon dessin. Je travaille sur le même support et je transforme mon dessin pour qu'il évolue. Je prends chaque étape de l'évolution de ce dessin en photo et ensuite je fais défiler ces photos pour en faire un film. Dans mon travail de dessin, il y avait déjà cette question de la dissolution de la représentation dans la matière. Je voulais créer un rapport déterminant entre la matière et la représentation. Parfois la matière semble engloutir la représentation, parfois la représentation semble s'extirper de la matière. La matière est concrètement pour moi le moteur du récit, puisque tout aussi concrètement c'est elle qui forge l'image et donc le sens. Mon projet est que cette question de l'emprise de la matière sur l'univers représenté détermine la structure narrative du projet (comme dans *Gloria Lopez* où le récit semble aussi être dissolu ou encore semble émerger du même solvant que celui qui sculpte l'encre de gravure). Dès lors il s'agissait, en animation, de rendre visible la mouvance physique de ce solvant au travail dans l'encre, de l'émergence de la représentation, des dissolutions successives des sujets, etc. C'est la suite logique de mon travail de plasticien, de dessinateur, de narrateur.

Extrait de *Brutalis* Karines Ponties et Thierry Van Hasselt © 2002 Frémok

Karine Ponties présente le projet Holeulone *comme un ensemble constitué de :*

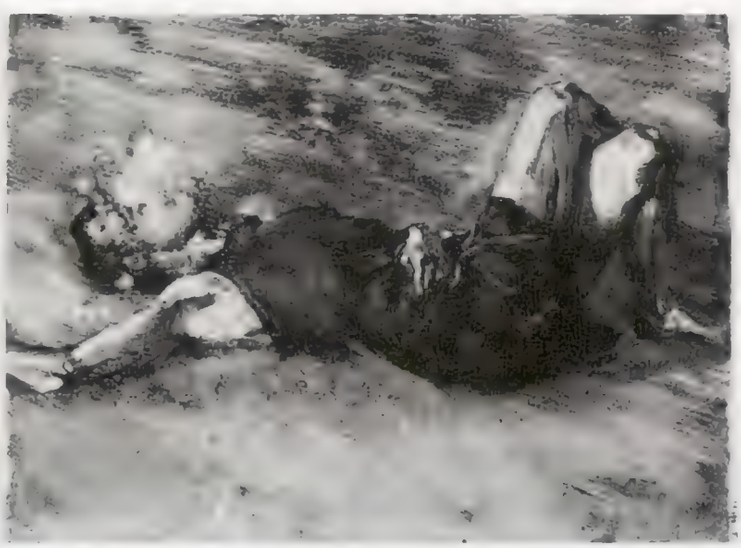
- *La chorégraphie.*
- *Le livre éponyme de Mylène Lauzon*[1]
- *Le film du spectacle*[2]
- *Les « tableaux mouvants » présents sur le DVD.*

Le tout étant inspiré des Fleurs pour Algernon *de Daniel Keyes.*

Que sont exactement ces tableaux mouvants ?

Je ne suis pas tout à fait d'accord. Ni le film ni les tableaux mouvants ne sont vraiment constituants du projet. Le film existant est une bonne captation du spectacle et les tableaux mouvants sont des propositions pour des expositions accompagnant le spectacle. En réalité, il y a eu une amorce de travail sur un film qui devait prolonger le spectacle et être autre chose, filmé en vue réelle et utilisant aussi des parties d'animation. Des séances de travail ont eu lieu mais rien n'a été concrétisé (à ma connaissance).

Les tableaux mouvants sont des fondus extrêmement lents montés à partir de séquences animées. Lors de la projection, il y a un mouvement, une transformation imperceptible de l'image. Si on la scrute attentivement, on peut deviner le mouvement. Si on ne fait pas attention, on dirait que c'est une image fixe qui est projetée. Si on détourne son regard un moment et qu'on y revient ensuite, on voit alors que l'image s'est renouvelée pendant ce temps.



Extrait de *Brutalis* Karines Ponties et Thierry Van Hasselt © 2002 Frémok

Dans quelle mesure avez-vous été inspiré par le livre de Keyes ?

C'est la lecture de ce livre qui m'a donné l'envie de faire un projet en animation. J'étais intéressé par le dispo-

1 | Mylène Lauzon, *Holeulone*, éd. Le Quartanier, 2006.

2 | Dame de Pic / Cie Karine Ponties, *Holeulone* (DVD : captation vidéo du spectacle et tableaux mouvants de Thierry Van Hasselt), Dame de Pic A.S.B.L., 2006.

| *Holeulone* | photo © Michel Jakar |

sitif narratif de ce livre. À savoir la transformation et l'évolution d'un esprit humain vu de l'intérieur. Il s'agit, en bref, du journal un simple d'esprit qui, suite à une expérience, va voir son intelligence se développer pour ensuite être de nouveau réduite à pas grand-chose. J'aime travailler sur les questions de perception, car il y a là un rapport, un dialogue avec la perception du lecteur (vision, structure éclatée, etc.) qui permet de déconstruire les schémas narratifs au profit d'un dispositif sensoriel. Il y a dans ce livre un mouvement qui structure la narration. Ce mouvement est celui de la transformation de l'esprit. Je voulais coller à ce mouvement, et pour cela, la technique d'animation sur verre me semblait la technique la plus appropriée. Suivre le mouvement de l'esprit par le mouvement de l'encre et du solvant... ?

Dans un entretien concernant Gloria Lopez[3]*, vous dîtes :* « Avec le monotype, jusqu'au moment où l'on décide que c'est fini, il n'y a rien de définitif. On peut toujours rajouter des blancs et des noirs. Tout peut toujours se dissoudre ou se renforcer. » *Peut-on voir dans votre travail animé une volonté de faire apparaître le processus en oeuvre dans la technique du monotype ?*
Pas vraiment de faire apparaître le processus, puisque dans l'animation, l'encre semble bouger d'elle-même. On ne sent pas la présence, la trace du dessinateur. L'encre semble autonome, animée par sa propre logique. Je voulais surtout rebondir sur ce processus. Jouer à fond de cette spécificité technique, me dire que l'image n'est jamais finie. En fixer les états mais poursuivre la transformation jusqu'à l'épuisement du sujet.

Liés à la fois par la forme des objets-livres, ainsi que par le simple fait que les dessins (fixes ou animés) sont issus de spectacles vivants, deux couples se dégagent : Chantier Musil (Coulisse) *&* Brutalis, *d'une part,* Barques *&* Heureux Alright !, *d'autre part. Quel lien établiriez-vous entre ces projets ?*
Il est vrai que les quatre livres ont une ligne commune, celle qui les unit à des projets trouvant leur ancrage dans un projet pluridisciplinaire alliant arts de la scène et narration graphique. Après, les couples sont surtout observables d'une part de par la nature assez proche des objets (d'un côté *Brutalis* et *Coulisse*, de l'autre *Barques* et *Heureux*) et d'autre part par le rapport à l'idée de bande dessinée qui semble revenir dans *Barques* et *Heureux*, en tout cas au niveau de la forme, de la grille, mais qui n'est, semble-t-il, convoquée que pour être mise à mal, vue l'affirmation assez nette de l'abstraction et l'éviction complète du récit dans le sens anecdotique du terme.

| *Brutalis* | photo © Dominique Gastout |

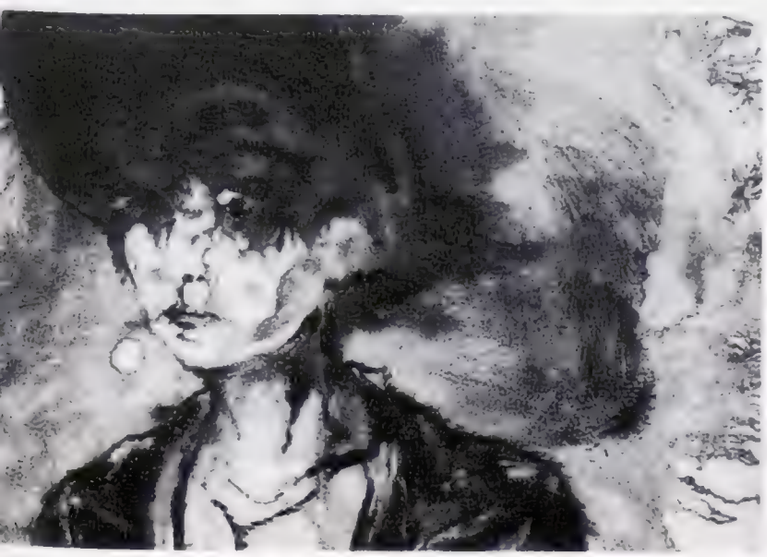
1 | Mylène Lauzon, *Holeulone*, éd. Le Quartanier, 2006.
2 | Dame de Pic / Cie Karine Ponties, *Holeulone* (DVD : captation vidéo du spectacle et tableaux mouvants de Thierry Van Hasselt), Dame de Pic A.S.B.L., 2006.
3 | Pierre Polomé, *Entretien avec Thierry Van Hasselt à propos de* Gloria Lopez, www.fremok.org/entretiens/glorihasselt.html, 2000.
4 | Jan Baetens, *Sur Chantier-Musil de Vincent Fortemps*, www.imageandnarrative.be/graphicnoveljanbaetens_fortemps.htm/, 2003.
5 | Thierry Van Hasselt, Mylène Lauzon, Julie Rousse, *Heureux !*, Zorobabel et Frémok, 2007.

Selon Jan Baetens, au sujet du livre Chanter Musil (Coulisse)[4] « la mise en séquence de certaines images ou de certains thèmes n'a pas pour but de passer du répertoire au récit, mais à instaurer un régime de "commencements multiples" dont le but est d'augmenter la charge de profondeur spatiale et temporelle du dessin. » *Selon vous, cette analyse pourrait-elle s'adapter à* Brutalis *?*

C'est sûrement moins vrai pour *Brutalis* que pour *Coulisse*. C'est plus vrai pour *Heureux* que pour *Brutalis*. Pour *Brutalis*, je voulais un fil, comme une rampe qu'on tient et qu'on suit, à laquelle on s'accroche et qui nous amène à traverser des ressentis, des sensations. Je voulais de la transformation, de l'évolution accélérée, de la métamorphose. Je voulais une perception dissolue, comme le permettent l'encre et le solvant. Je voulais articuler les images pour suggérer cette transformation continue et inattendue du corps dans l'espace.

| Extrait de *Gloria Lopez* © 1999 Fréon |

Seul avec son image



Heureux Alright ! *semble s'éloigner du projet* Holeulone *avec pourtant une matrice commune. Parlez-nous de sa conception.*

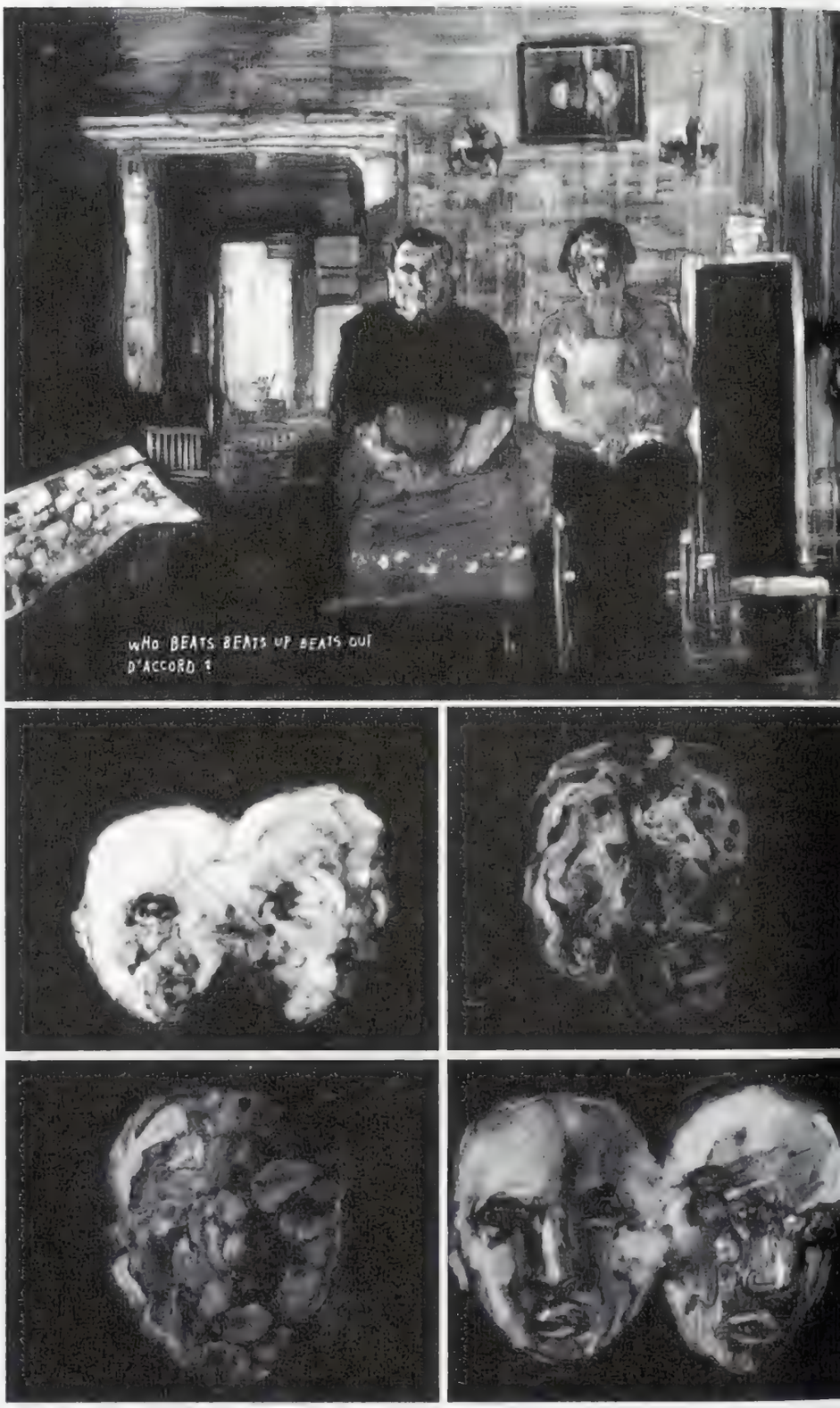
Heureux a été conçu à partir d'une sélection de dessins issus des vidéos d'animation que j'ai créées pour la pièce. Dès le départ, j'avais l'intention d'utiliser une partie de ces dessins pour créer une narration constituée d'images fixes et d'en faire un livre. De son côté Mylène avait eu une carte blanche de Karine pour écrire un livre de texte/poésie qui dialogue avec la pièce. Très vite, on a voulu lier des images avec ces textes. On a fait plusieurs essais avec les textes et les images, mais ce n'était pas convaincant. Il fallait sans doute que ça décante encore. Parallèlement à ça, je me suis mis à travailler sur un film d'animation constitué de séquences utilisées et d'autres restées inexploitées dans le spectacle. Je voulais faire un film court, qui puisse être vu de façon autonome et qui nous plonge directement dans ce mouvement frénétique de la matière. J'ai fait un premier montage sur une musique de Julie Rousse (qui travaillait alors à la régie vidéo sur le spectacle) qui, de par son caractère organique, rêche, râpeux, érodé, semblait une parfaite réponse aux images. J'ai alors montré ça à Mylène et je lui ai demandé si elle y voyait du texte. Elle a proposé alors de retravailler à partir d'un fragment de son livre. Avec Julie, elles ont enregistré la voix, variation autour de ce fragment de texte. J'étais vraiment très convaincu alors de ce qui se passait entre l'image, le son et le texte. J'ai vu à ce moment-là ce que je pourrais faire comme livre. J'ai remonté certaines images sur grille BD évolutive et j'ai demandé à Mylène de réécrire son texte pour qu'il puisse venir se greffer sur les images. Donc le film existe aussi et il est par exemple sélectionné en compétition au festival d'animation d'Hiroshima[5].

Comme Brutalis, *les images qui constituent* Heureux Alright ! *tendent d'une part vers le paysage et l'environnement, d'autre part vers la représentation du corps (même si cette fois elle est plus centrée sur le visage)…*

Oui, la narration est avant tout une question d'espace, de personnage et de déplacement. J'en reste à me jouer de ces données-là, comme s'il y avait des transformations simultanées et indépendantes des corps et des lieux. Le corps comme éclaté

dans une transformation perpétuelle de l'espace. Un espace devenu mental.

… Contrairement à Brutalis, *la représentation du corps ne semble pas avoir été inspirée par les danseurs mais serait plutôt une interprétation visuelle des errements mentaux du héros de Keyes. Ces occurrences et ces variations étaient-elles préméditées ?*
Dans *Brutalis* il s'agissait de faire entrer le corps de Karine dans la page, par le dessin, afin de créer un univers. D'aller de l'espace de la feuille à l'espace de la scène. C'était comme l'engloutir dans la matière pour y trouver une dramaturgie. Dans *Holeulone* il s'agissait de confronter, voire d'immerger les danseurs dans une matière projetée. Il est clair que, dès lors, l'enjeu est complètement différent. La matière de la projection doit suivre le danseur et révéler son univers mental. Il s'agissait de créer cet espace en transformation, de rendre visible la perception accélérée et perturbée du personnage. De l'accompagner comme un flux organique de pensées.



| Extrait d'*Heureux Alright !* de Thierry Van Hasselt et Mylène Lauzou © 2008 Frémok |

Quels liens et quelles différences établiriez-vous entre votre travail pour la scène et celui pour l'imprimé ?
Il y a sûrement une communauté de thèmes et de préoccupations. Comme les problématiques liées à la perception, à la figuration versus abstraction, à l'éclatement de la narration, aux dispositifs sensoriels, etc. Après, il n'y a pas forcément plus de différences que ça entre ces deux groupes. J'ai l'impression que chacun de mes projets est assez différent sur les moyens utilisés pour parvenir à ses fins, que ce qui compte finalement, c'est l'aventure menée avec la matière et la structure. Il y a autant de différences entre mes différents projets papiers qu'entre ces projets et les projets pour la scène. Disons que la seule différence est la plus évidente, les dessins ne sont pas créés pour le même support d'où leur qualité d'objet ou de forme peut-être différente. Après, je vois cela comme un tout, sauf que pour certains projets je suis seul dans le pantalon et que pour d'autres il s'agit de travaux plus collectifs.

| Extrait d'*Heureux Alright !* de Thierry Van Hasselt et Mylène Lauzou © 2008 Frémok |

Avez-vous jamais été tenté, à l'instar de Vincent Fortemps, d'être sur scène et physiquement actif dans le cadre d'un spectacle vivant ?
Non, pour le moment je n'en vois pas l'intérêt. Mais si un projet devait nécessiter cela, je serais partant.

Avez-vous de nouveaux projets (ou de nouvelles envies ?) liés aux arts du vivant ? à la vidéo ?
Oui, dans le cadre de Match de Catch à Vielsalm[6] j'ai l'envie de faire un film ou une performance de « kombat » un peu particulier. J'ai aussi l'envie de faire un autre court-métrage avec Mylène... Et puis j'ai d'autres projets avec le théâtre qui se mettent en place.

Avec autant de projets liés à la performance et aux arts du vivant, (ceux de Fortemps et les vôtres, bien sûr, mais aussi les ateliers de Vielsalm, BlackBookBlack[7] *d'Oliver Deprez et Miles O'Shea, Aktion Mix Comiks Commando*[8]*, etc.) le Frémok a-t-il des projets d'édition vidéo ?*
Pas réellement, si ce n'est qu'un premier pas a été fait en ce sens puisque nous avons compilé, à la demande du festival « Le Joli Mai » aux Halles de Schaerbeek, une série de films d'animation d'auteurs du Frémok et d'autres groupes alternatifs belges. Le titre du projet était « Comix mouvements ». La réception a été enthousiaste et nous avons l'envie de prolonger d'une manière ou d'une autre cette proposition. ■

Entretien par e-mails réalisé par Alexandre Balcaen en juillet 2008.

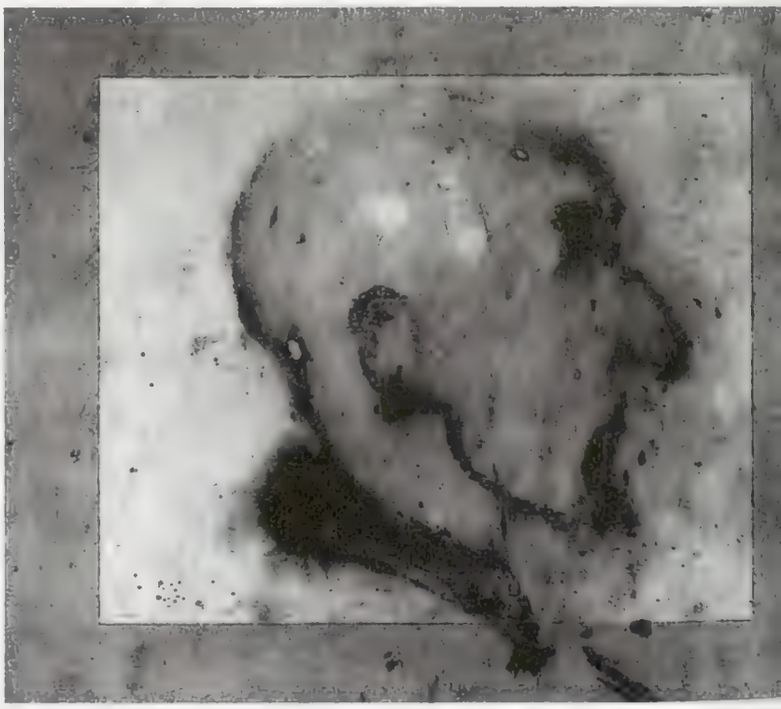
6 | Exposition concluant une résidence d'artistes du Frémok au CEC La Hesse, centre d'art pour artistes porteurs d'un handicap mental. La parution d'un livre sur les fruits de la résidence est prévue aux éditions Frémok en janvier 2009.
7 | Olivier Deprez et Miles O'Shea, *BlackBookBlack*, ed. Frémok, 2008.
8 | Aktion Mix Comiks Commando : atelier collectif de bande dessinée, de Richard Bawin et Thierry Van Hasselt, produit par le CEC La Hesse et le Frémok.

« La musique m'a donné l'envie de créer, d'être imaginatif »

entretien avec Vincent Fortemps

Quel était votre intérêt pour le spectacle vivant avant votre implication dans Chantier Musil *? Pour l'improvisation musicale ?*
J'ai toujours eu du plaisir à écouter de la musique, à imaginer être sur scène. Je ressentais quelque chose de magique, j'avais une grande envie d'être là, à la place des musiciens, sur scène. Je ne sais plus, je devais avoir huit ans (dans les années 70) lorsque j'ai vu un spectacle d'école avec des gamins de mon âge qui chantaient, jouaient d'un instrument... J'ai été vraiment capté par cette chose, une comédie musicale, dans le style de *Hair* ou bien du *Big Bazar* de Fugain, très à la mode à cette époque... Mon dieu ! Et puis, un peu plus tard j'écoutais tous les 33 tours de mon grand frère. Par la suite, dès que j'ai eu de l'argent de poche, je dépensais tout en vinyles. Et pour enfin réaliser mon rêve je me suis mis à jouer de la basse dans un groupe de rock & roll. Ça faisait bien rire mes amis fréonistes ! Ce groupe s'appelait *Juniper Boots* et deux CD ont été réalisés, ainsi que pas mal de concerts... J'aimais beaucoup répéter des heures dans la cave, jouer en concert sur scène : cette énergie du groupe face au public, la puissance du son, la fragilité de l'instant, le stress avant de jouer... Piètre bassiste mais bon, je prenais beaucoup de plaisir ! Je dansais plus que je ne touchais les cordes, mais j'étais dans la musique sur scène et c'est cela qui m'importait. La musique m'a donné beaucoup de liberté, un moyen de sortir de la réalité, tout comme le dessin. J'étais avec moi-même... La musique m'a donné l'envie de créer, d'être imaginatif, encore maintenant.

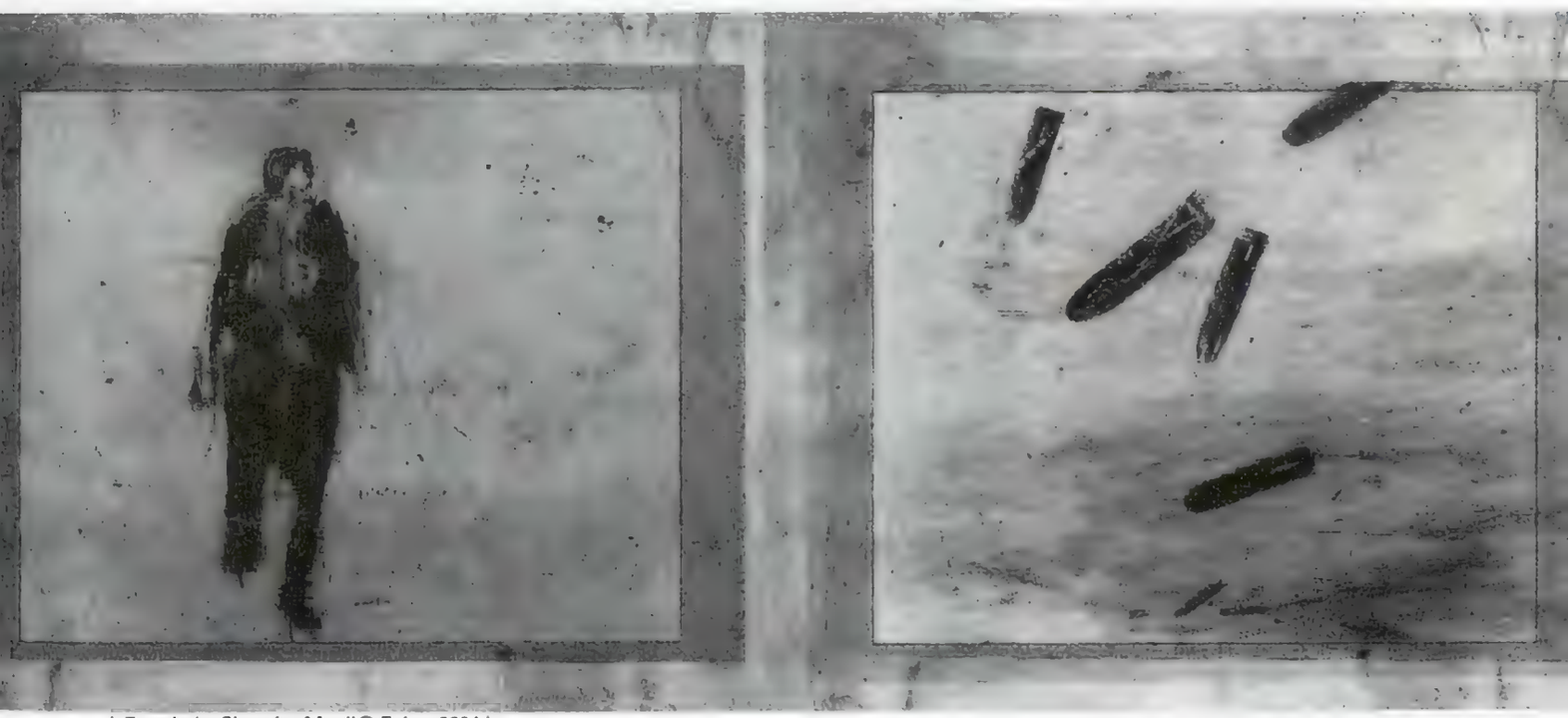
Dessin réalisé en temps réel filmé et projeté, jeux de lumières sur des dessins déjà prêts, sonorisation de la table à dessin. Ces aspects semblent chacun définir la Cinémécanique et ne sont pourtant pas tous présents dans les différentes déclinaisons du projet. On a l'impression que ces évolutions se sont faites par une progression de votre indépendance face au dispositif, allant de pair avec un déplacement de son rôle au sein des projets. Comment s'est faite la prise de conscience que le dispositif pouvait se suffire à lui-même ?
Difficile à dire !
Tout a évolué de façon progressive, par réactions ! Après la fin des représentations de *Chantier Musil* et surtout malheureusement la fin de *Bar-q-ues* et de la Cinémécanique, il fallait que je continue. Difficile de laisser tomber ça ! Trop vital pour moi ! C'est avec le début d'*Ultimo Round* que j'ai pris seul la barre. Sans la présence de Christian Dubet, mon cher collègue responsable des lumières de la Cinémécanique, il était difficile de travailler comme avant, c'était un vrai travail en duo ! Il fallait que je cherche un autre moyen, un système Cinémécanique plus pauvre mais plus juste pour moi en solo. J'ai laissé tomber les dessins déjà faits pour mieux manipuler les trois lampes qui se trouvent sur ma table (je n'ai que deux mains !). Et surtout, la lumière a un rôle très important ! Tout peut changer en modifiant légèrement la direction d'une lampe. Le mouvement de la lumière raconte autant que la création du dessin. La lumière crée l'image, elle la fait apparaître.



| Extrait de *Chantier Musil* © Fréon 2004 |

Sentiez-vous déjà l'aspect musical de vos gestes associés à vos outils quand vous travailliez seul ?
C'était au tout début des répétitions de *Chantier Musil* et c'est surtout Alain Mahé (le créateur sonore) qui m'a

| © Vincent Fortemps |



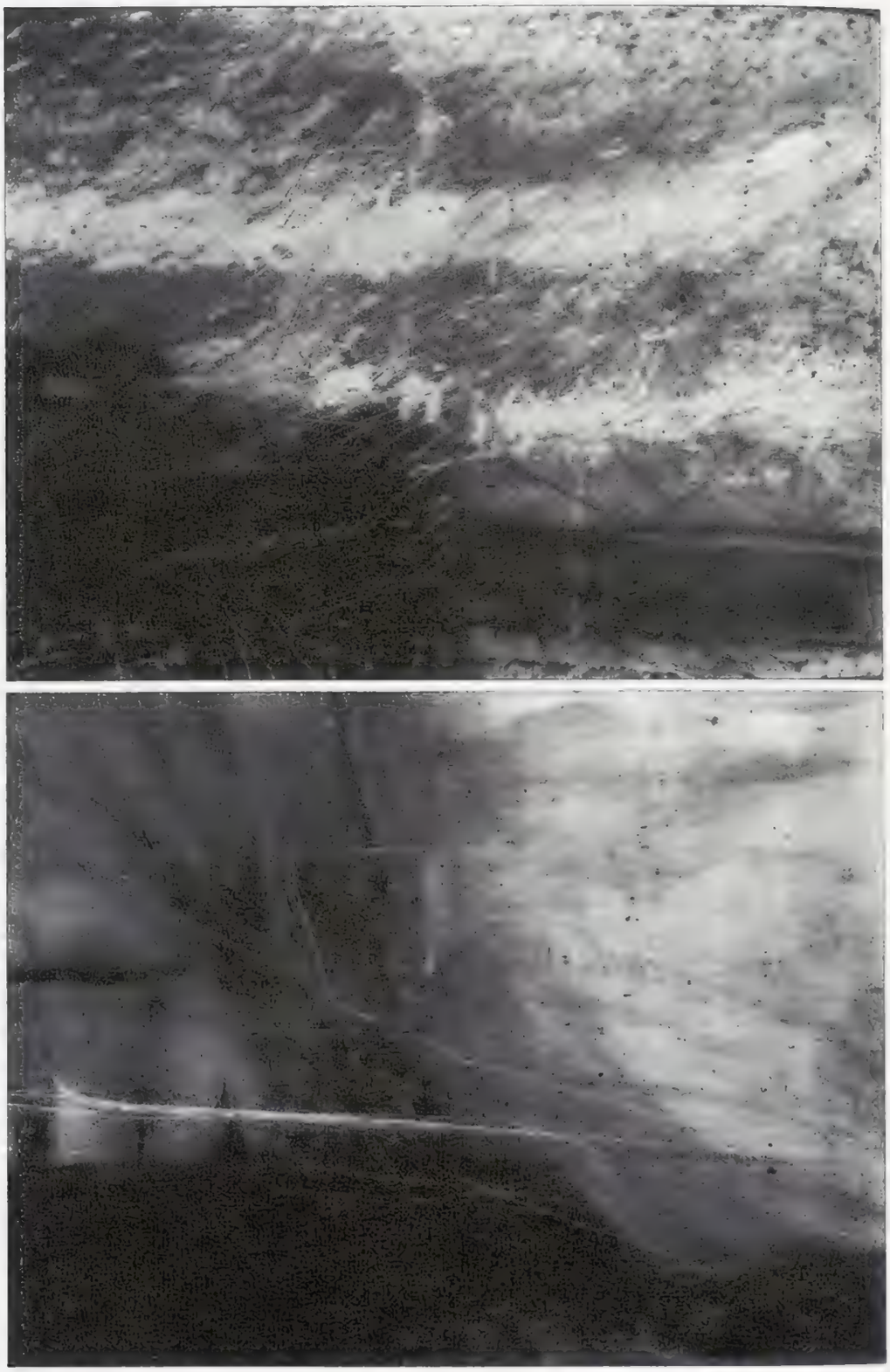
| Extrait de *Chantier Musil* © Fréon 2004 |

vu en train de dessiner avec mes outils – lame, couteau, crayons lithographique – et qui a vu mes gestes, mes doigts qui cognent sur la vitre de ma table de la Cinémécanique. Tout de suite, il a installé quelques micros à proximité de ma table, de mes gestes... Et ça a pris directement, nous avons ressenti quelque chose de fort, tout était mis en évidence, le moindre frottement ressortait, s'entendait. Pendant une répétition, on a fait une session avec Jean-Pierre Drouet qui jouait de la batterie dans ce spectacle. Ça collait fort bien, un vrai duo entre deux percussionnistes, moi dessinant à ma table et Jean-Pierre à la batterie... Le son est extrêmement important dans ce que je fais sur scène, dès le début, que ce soit sur *Bar-q-ues*, *Chantier Musil*, *Ultimo Round*, *Hoye*. Le son, l'aspect musical, me donnent des sensations dans l'acte du dessin. Difficile de séparer le dessin qui se crée en temps réel et l'aspect musical (c'est-à-dire mes sons et aussi bien le travail

d'Alain et la guitare de Jean-François Pauvros dans *Hoye*).

La prise de conscience de l'aspect sonore de ta technique de dessin a-t-elle fait évoluer votre manière d'envisager votre travail hors de la scène ?
Oui, souvent, je dessine debout dans mon atelier comme si j'étais derrière un flipper ! C'est toujours très physique, peut-être que je suis maintenant plus violent encore avec mon support ! Ça cogne plus, donc ça fait plus de bruit... Je suis en pleine action... Mes images sont de plus en plus à la limite de l'abstraction, par exemple dans le livre *Barques* et dans le prochain *Par les sillons*.

Quels liens et quelles différences principales établiriez-vous entre votre travail pour la scène et votre travail pour l'imprimé ?
Le travail pour la scène est plus organique, ça sort de mes tripes, c'est assez jouissif. Le travail pour l'imprimé est complexe, c'est un travail d'écriture, donc très long et lent. Mais ce sont tous les livres qui me nourrissent et me préparent pour les expériences scéniques.



| Extrait de *Barques* © 2007 Frémok |

Comment ont été envisagées les déclinaisons de Chantier Musil *et de* Bar-q-ues *en livres ?*
Par envie et plaisir de faire des livres. Dès que j'ai une idée de livre, je fonce ! Pour *Chantier Musil*, j'avais un gros paquet de dessins faits pendant les répétitions. C'était resté dans un grand carton, une sorte de coulisse de la Cinémécanique. L'idée était simplement de trouver un rythme avec ces dessins, je voulais que ce livre montre la manière de positionner mes dessins comme derrière ma table de la Cinémécanique, faisant glisser devant la lumière et sur la vitre. Je voulais montrer le recadrage du dessin, le faire glisser sur la page.
Pour *Barques*, c'est différent. Je voulais faire un récit en BD sans le moindre personnage, à la limite de l'ab-

1 | Jan Baetens, *Sur* Chantier Musil *de Vincent Fortemps*, www.imageandnarrative.be/graphicnoveljanbaetens_fortemps.htm/, 2003.

straction ; dire quelque chose uniquement par la trace du dessin, les griffures...Toutes les planches sont des restes des dessins faits en direct – et vraiment malmenés – pendant toutes les représentations de *Bar-q-ues*.

*Avez-vous prévu une déclinaison éditoriale d'*Ultimo Round *?*
Pas encore, c'est plus complexe. Il y a tant de matières que ce soit au niveau du dessin, des films, des textes et des musiques. Peut-être un site ?

Jan Baetens mentionne votre intérêt pour les possibilités de la mise en scène et de l'exposition de la bande dessinée[1]*. La Cinémécanique ne serait-elle pas justement une forme de mise en scène de bande dessinée plus qu'une forme primitive de cinéma ?*
Non, mais plutôt les deux. Un drôle de « truk » quand même !

Quelles autres possibilités de mise en scène de la bande dessinée vous intéresseraient aujourd'hui ?
Des installations, toujours... J'aime beaucoup ça. J'ai fait une installation dans une vieille étable dans mon village : il y avait du son, un système d'éclairage qui éclairait des dessins suspendus un peu partout... Ça sentait encore la bête... Je projetais un film d'une représentation de *Hoye*... Donc peut-être que cette installation est l'union entre mon expérience scénique et mes livres.

Pensez-vous continuer à exploiter l'univers de la Cinémécanique ?
On espère jouer une dernière fois *Bar-q-ues* à Ouessant, devant le phare du Créac'h. Ce serait un beau cadeau ! J'aime beaucoup ce spectacle.

Bar-q-ues *est donc la dernière incarnation de la Cinémécanique ?*
Non, tout est encore possible ! Mais c'est très difficile d'imaginer quelque chose dans un futur proche. Un moment, il était question de réaliser une pièce de théâtre avec un acteur (Jean-Louis Coulloc'h, déjà présent dans *Ultimo Round*) et les membres de la Cinémécanique sur une adaptation de *La Tour d'amour* de la romancière Rachilde. Encore une histoire de mer et de phare…
Mais voilà, c'est en attente.

Vous considérez donc qu'il est question d'autre chose que de Cinémécanique, même si le dispositif reste très proche, dès lors que Christian Dubet ne participe pas ?
Mais la Cinémécanique est uniquement la bande des cinq qui était dans *Bar-q-ues* ! Ce que je fais en dehors n'est pas la Cinémécanique (surtout sans Christian, il est hors de question que je joue sur ce nom). D'ailleurs, avec lui, tout est travaillé, répété, huilé comme une mécanique ! C'est un vrai travail en commun, tout doit être très contrôlé, comme pour un vrai spectacle (même si ça l'est moins qu'avec François Verret). C'était indispensable, sinon on coulait... tombait... comme deux trapézistes...

Au sujet du projet Hoye, *étant donné sa forme (le trio), le passif de ses membres et le cadre dans lequel il est souvent programmé (des salles liées aux musiques amplifiées), on pourrait croire qu'il s'agit d'un « vrai » groupe d'improvisation musicale auquel s'ajoute une dimension plastique. Y retrouvez-vous des choses de l'expérience* Juniper Boots *par exemple ou ce parallèle vous paraît-il abusif, du fait des différences évidentes des deux projets ?*
Tout à fait, un vrai groupe d'improvisation ! J'aimerais encore plus jouer dans des salles, des festivals... C'est une réelle envie pour nous tous, qui sommes très soudés. Ça devient urgent car c'est une vraie liberté d'être à trois sur scène, dans un combat dans le mouvement de la matière, dans l'intensité du son. C'est très punk, la hoye ! On s'installe rapidement et c'est parti.
Mon expérience avec *Juniper Boots* n'était pas dans une urgence punk, mais plutôt dans l'expérience de la pop, il fallait faire un tube mais il nous était impossible d'y arriver.
Dans *Hoye*, je me sens vraiment comme un musicien. Je crois que j'ai enfin trouvé mon instrument de musique, celui qui me correspond : cette table à dessin et tous les outils que j'utilise sur scène.

Avez-vous encore des envies liées exclusivement au support imprimé ?
Oui, j'attends vivement que mon dernier livre *Par les sillons* paraisse, normalement au début de l'année 2009 chez Frémok. ■

Entretien par e-mails réalisé par Alexandre Balcaen en août 2008.

| Pages rédigées par Catherine Ferreyrolle, Ambroise Lassalle, Jean-Philippe Martin, Pili Muñoz. |

Université d'été de la bande dessinée

Vive la crise ?

du 30 juin au 4 juillet 2008, château de la Pouyade.

Après « La bande dessinée, bien ou mal culturel ? » en 2006, puis « Quoi de neuf dans la bande dessinée ? » au début de l'été 2007, la forme interrogative de la troisième édition de l'Université d'été de la bande dessinée revêtait une égale importance. Depuis treize ans, la production de bandes dessinées en France suit une progression vertigineuse – pas moins de 5000 titres édités en 2008 ! Certains s'en félicitent, y voyant la confirmation de la bonne santé du secteur, d'autres s'en alarment, y détectant les prémices d'une crise. La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image a voulu confronter ces points de vue différents pour que, d'un débat posé et intelligent, émergent des réponses. D'où le titre, « Vive la crise ? », des travaux de cette année.

Tandis que Fabrice Piault (*Livres Hebdo*) dressait un historique et un état des lieux du marché hexagonal de la bande dessinée, Didier Pasamonik (actuabd.com) contestait la notion de crise, jugée anxiogène.

Comment édite-t-on et vend-on la bande dessinée en temps de surproduction ? Va-t-on abandonner la « loi Lang » qui garantit la variété de l'édition ? Ces questions sous-tendaient les interventions de Jean-Louis Gauthey (Cornélius), de Louis Delas (Casterman), de Grégoire Seguin (Delcourt), ou de Sergio Honorez (Dupuis), et furent au cœur des témoignages d'Éric Garnier (Virgin Mégastore), de Frédéric Salbans (harmonia mundi) ou encore de Vincent Poeydomenge (libraire, Canal BD). Tandis que Jean-Pierre Mercier (CIBDI) et Xavier Guilbert (*du9.com*) examinaient la notion de « BD populaire », les mangas ont bénéficié de deux études aux conclusions inattendues. Jean-Marie Bouissou (directeur du CERI), analysait les raisons qui ont conduit les bandes dessinées japonaises à s'imposer dans le monde entier ; Stéphane Beaujean (*Chronic'art*) expliquait la place spécifique du manga sur le marché français. Ces deux interventions révélaient l'existence d'une crise de la production nippone, alors qu'elle fut souvent désignée durant cette université comme la cause possible d'une crise dans notre pays !

Pour faire la synthèse, nul autre que Benoît Peeters ne pouvait mieux s'acquitter d'une tâche aussi complexe, tandis que Mathieu Sapin, témoin graphique, suivait, crayon en main, les communications et les échanges. ■

Dessin de Mathieu Sapin pour la 3e Université d'été de la bande dessinée © Mathieu Sapin

L'intégralité des conférences et des débats de l'université d'été sont rassemblés dans le livre *L'État de la bande dessinée, Vive la crise ?* CIBDI – Les Impressions nouvelles, janvier 2009 – illustrations Mathieu Sapin, Charles Berberian, Philippe Dupuy et Lewis Trondheim.

Exposition

La Bande dessinée argentine vue par José Muñoz

du 23 janvier au 31 août 2008

La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image a présenté l'exposition composée par José Muñoz, président du jury de la 35e édition du Festival international de la bande dessinée. Pour l'occasion, le maître argentin proposait une exposition en forme d'anthologie de la bande dessinée argentine et de son histoire. Un témoignage subjectif et l'hommage ému de Muñoz au pays de ses racines, à ses maîtres et à ses lectures... Plus de 200 dessins et planches originales ont ainsi été présentés et commentés par le dessinateur. Étaient mis en avant les innovations provoquées par l'arrivée en Argentine des italiens (Pratt, Ongaro) et de talents argentins tels que Solano Lopez, Carlos Cruz et Alberto Breccia, sans oublier l'extraordinaire créativité du scénariste Héctor Oesterheld. Outre des aquarelles inédites d'Hugo Pratt et des travaux d'Alberto Breccia encore inconnus en Europe, le public a pu notamment découvrir les strips de l'indien Patoruzù dessinés par Quinterno qui pourraient bien avoir inspiré à Goscinny certains aspects d'Astérix, ainsi bien sûr qu'une large sélection d'originaux de José Muñoz.

Bottaro le maestro

du 23 janvier au 9 mars 2008

Pour la première fois, une exposition rendait hommage au prolifique auteur de Pepito, géant italien des *fumetti* pour la jeunesse, disparu en novembre 2006. Génial et novateur, Luciano Bottaro a marqué plusieurs générations de lecteurs et inspiré de nombreux auteurs, en Italie et en France. « Il Maestro », comme il est appelé en Italie, est l'auteur d'une œuvre pléthorique (plus de 20000 pages), soit

Dessin de Luciano Bottaro, rassemblant tous ses personnages. Droits réservés.

une remarquable contribution à l'histoire de la bande dessinée (*Pepito, Pik et Pok, Pon Pon…*). L'exposition d'une cinquantaine d'originaux soulignait l'invention et le talent graphique de ce grand créateur.
Catalogue : *Bottaro le Maestro*, sous la direction d'Évariste Blanchet, éditions Bananas, janvier, 2008

Ben Katchor

du 23 janvier au 9 mars 2008

Prix 2008 de l'École Européenne Supérieure de l'Image

Coproduite avec la Cité, l'exposition Ben Katchor proposait une immersion dans l'univers pittoresque de l'auteur du *Juif de New York*, une bande dessinée combinant l'histoire du théâtre, de l'économie de marché et de Julius Knipl, photographe dénichant dans les rues d'un New York uchronique des détails saugrenus mais minutieusement avérés. Cette comédie pleine de fantaisie qui a connu un vif succès aux États-Unis a valu à Ben Katchor, nourri de culture yiddish, d'être reconnu comme l'un des créateurs les plus innovants de la bande dessinée contemporaine.

Loup y es-tu ?

du 25 juin 2008 au 4 janvier 2009

Les loups sont entrés dans la Cité ! Une exposition aux nombreuses facettes et aux multiples événements a mis en scène la figure du loup. Le public de tous les âges s'est précipité pour découvrir *Quand on parle du Loup*, une exposition-spectacle en forme de jeu de piste conçue par Xavier Mussat ; *Jeu de Loup*, dispositif interactif imaginé par Jochen Gerner ; *Loups animés*, parcours relatant la fabrication de trois films d'animation : *Loulou et autres loups* de Grégoire Solotareff et Serge Elissalde, *Kirikou et les Bêtes sauvages* de Michel Ocelot et Bénédicte Gallup, *Brendan et le secret de Kells* de Tomm Moore (sortie en 2009) ; *Sur la piste du Loup… dans la bande dessinée et l'illustration* à travers les collections du Musée de la bande dessinée. ■

| Extrait de *Sudor Sudaca* de José Muñoz et Carlos Sampayo © 1986 Futuropolis |

Hors les murs

La BD s'attaque au musée !

du 19 mars au 8 juin 2008

Pour sa première grande exposition depuis sa réouverture, le Musée Granet d'Aix-en-Provence s'intéressait à la représentation du Musée dans la bande dessinée. Conçue en collaboration avec la Cité, l'exposition réunissait près de 90 planches et objets originaux, dont 29 prêtées par le Musée de la bande dessinée, et proposait le regard décalé, souvent caustique que posent les auteurs de BD et leurs personnages sur « l'institution musée ».

Scènes de crime

du 15 septembre au 30 novembre 2008

La Cité a également contribué à l'exposition *Scènes de crime* organisée par le Centre Régional de la Documentation Pédagogique de Poitou-Charentes. Une exposition en forme d'enquête qui invitait le visiteur dans un monde inquiétant, peuplé des chasseurs de criminels qu'on trouve au cinéma, dans la littérature et la bande dessinée. Le Musée de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image a prêté sept planches originales illustrant ce thème.

Babar, Harry Potter et compagnie.

du 14 octobre 2008 au 11 avril 2009

Pour sa grande exposition consacrée aux livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui, *Babar, Harry Potter & Compagnie*, la Bibliothèque nationale de France a sollicité des prêts du Musée de la bande dessinée. Des originaux de Giraud, Franquin, Gillon ou Mézières et de nombreux numéros des revues *Tarzan*, *Le Petit « Vingtième »*, *Le Journal de Mickey*, ont nourri cette exposition dévolue aux contes de fées, livres d'images, journaux, ces livres qui façonnent l'enfance au fil des âges. ■

| *Sheena* dessinée par Bob Powell. Droits réservés. |

Acquisitions

Musée

Des classiques de la bande dessinée francophone figurent cette année encore parmi les acquisitions du Musée de la bande dessinée, avec deux planches de Jean-Claude Forest. L'une est extraite d'un récit des aventures d'Hypocrite, *Comment décoder l'Etircopyh ?* (jusque-là absent des collections). On y reconnaît le style souple et délié de Forest. La deuxième planche est extraite de *La Jonque fantôme vue de l'orchestre*, parue dans *(À Suivre)* en 1980. Ici, le style de Forest a évolué, devenu jeu savant de hachures pour donner texture et mouvement aux images. Une planche d'un autre géant de la bande dessinée contemporaine, Jean Giraud-Moebius, est venue enrichir notre collection. Il s'agit d'une page du *Bandard fou*, qui met en exergue le talent de Moebius dans la représentation de paysages insolites. Dans un autre registre, le Musée a acquis un lot de planches de Martin Veyron, Grand Prix de la ville d'Angoulême en 2002. Dans le domaine étranger, nous avons acquis *Frank Visits the Palace of Horrors*, une histoire en couleur directe de l'auteur contemporain Jim Woodring ; une belle page du dimanche de *Winnie Winkle the Breadwinner* par Martin Branner, un des *comic strips* les plus populaires des années 1920-30 ; un lot de planches illustrant le genre super-héroïque, avec en particulier une planche de C.C. Beck pour *Captain Marvel* datée de 1943, une planche de Gene Colan pour *Batman*. À côté de ce lot, plusieurs acquisitions illustrent d'autres types de création : les *jungle comics* avec une planche de Bob Powell pour *Sheena Queen of the Jungle* datée de 1943, une planche de Will Elder pour *Goodman Beaver*, série parodique mettant en scène Tarzan et une couverture de Larry Gonick pour sa série éducative *The Cartoon History of the Universe*.

Deux acquisitions viennent illustrer l'école Disney en Europe : deux planches de Luciano Bottaro (voir ci-dessus) pour un récit de Donald intitulé *Il Ritorno di Rebo*, et quatre planches du Hollandais Daan Jippes pour un récit des Castors Juniors.

Les Amis du Musée de la bande dessinée ont fait bénéficier notre établissement de dons riches et variés : plusieurs illustrations de Lapone et Trubert, deux planches de Lax (*Azrayen* et *Le Choucas*) avec leur mise en couleur, une illustration de Vance pour *Marshall Blueberry*, un tirage signé de Griffon pour *Billy Wild*. Saluons également le don d'un jeune auteur, Jean-Paul Krassinsky, d'une planche et de son crayonné extraites de l'album *Cœurs Boudinés*. Cette année a en outre été marquée par les dépôts de collections exceptionnelles. Yves Brion, membre des Amis du Musée, a déposé sa collection de « disques bande dessinée ». Quelque 800 Vinyles et CD en relation avec la bande dessinée seront valorisées dans le nouveau musée. Franck Laborey, petit-fils de Calvo, a accepté de mettre en dépôt le fonds de dessins et planches originales de son grand-père. Parmi les 900 planches, dessins et croquis remis au musée on distinguera l'intégralité des planches en couleur de *Rosalie*.

Bibliothèque

La bibliothèque de la Cité, pôle associé de partage documentaire de la Bibliothèque Nationale de France depuis 2005 pour la bande dessinée étrangère, a acquis en 2008 un important fonds rétrospectif de bandes dessinées anglaises. Des collections complètes des magazines *Eagle Comics* 1950-1969, *Look and Learn* 1962 – 1982, *Illustration* ou *Crikey* ont rejoints les fonds étrangers de la bibliothèque. Dans le domaine étranger, la bibliothèque continue d'augmenter ses collections de documentaires anglo-saxons, confortant sa position de centre de ressources de références sur la bande dessinée internationale.

Le fonds Quantin en ligne !

Poursuivant le travail initié il y a plusieurs années, la Cité a engagé en 2008 une opération de numérisation du « fonds Quantin ». Acquis en 2002, cet ensemble d'environ mille documents est constitué de dessins,

Dessin de Boulet pour Les 24 heures de la bande dessinée. © Boulet

La Maison des Auteurs

manuscrits et mises en couleurs provenant d'une collection d'images populaires, l'*Imagerie artistique*, publiée par la maison parisienne Albert Quantin entre 1885 et 1905. Constitué de 240 dossiers contenant chacun scénario, dessin original, mise en couleur et imprimé final, ce fonds constitue un témoignage sur la transition entre la grande période de l'imagerie populaire et le développement de la bande dessinée moderne. Accessible au plus grand nombre sous sa forme numérique sur le site Internet de la Cité, ce fonds est ainsi préservé de manipulations excessives. La numérisation de cet ensemble a bénéficié d'une subvention de la Mission à la Recherche Technologique du Ministère de la Culture et de la Communication. ■

Les collections numérisées :

www.cnbdi.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=850&Itemid=64

Dossier thématique présentant le fonds Quantin sur le site Aliénor (Conseil Interrégional des Musées).

www.alienor.org/articles/quantin1/index.htm

Manifestations et rencontres

Afin de célébrer à leur manière l'union de la Maison des Auteurs et du CNBDI, vingt-sept auteurs accueillis en résidence au cours de l'année 2007 ont présenté – à l'occasion du Festival international de la bande dessinée et dans le cadre de l'exposition collective consacrée annuellement aux résidents – leurs travaux en cours dans une scénographie de noces en blanc qui revisitait menu de banquet, robe de la mariée et chambre nuptiale.

En prélude à cette manifestation, la Maison des Auteurs co-organisait avec le FIBD, les 22 et 23 janvier 2008, la deuxième édition des 24 heures de la bande dessinée. Vingt-sept auteurs sur place et près de deux cents à distance – professionnels, étudiants des écoles d'arts et amateurs – relevaient le défi de réaliser un album de 24 pages – couverture et dos de couverture inclus – en 24 heures à partir d'une contrainte révélée au tout début de la manifestation. Près de 60 000 internautes ont consulté les planches mises en ligne au fur et à mesure de leur conception sur le site www.24hdelabandedessinee.com. Parmi les participants : Boulet, Hervé Bourhis, Frantico, Étienne Lécroart, Jean-Christophe Menu, Vincent Perriot, Natacha Sicaud, Anne Simon, Erwan Surcouf…

Autre facette des activités de la Maison des Auteurs, les rencontres professionnelles ont plus particulièrement été consacrées en 2008 aux débuts de l'activité d'auteur (animée par l'Agessa et La Maison des Artistes), à la tenue des documents comptables (Association Artaga), aux contrats d'édition (Société des Gens de Lettres), aux rémunérations complémentaires de l'auteur : droit de prêt et copie privée numérique (Sofia et IRCEC), à l'utilisation du droit moral (Cabinet Arayo-Montini), à la commande publique ou privée (Christelle Capo-Chichi).

En tout, ce sont trente-trois auteurs qui ont été accueillis en résidence au cours de l'année 2008. Les ouvrages de plusieurs résidents ont été publiés et beaucoup d'entre eux distingués par la presse. Citons *Nage libre* de Sébastien Chrisostome aux éditions Sarbacane (album nommé dans la catégorie révélation des « Essentiels » du Festival international de la bande dessinée), *L'œil lumineux* de Sandrine Martin (Actes Sud-L'an 2), *Les Héros avancent masqués* de Thomas Gosselin à la Cinquième couche, *Je t'aime* de Dany Steve aux Requins Marteaux et *Sous la peau du loup* de Choi Juhyun aux éditions Cambourakis. ■

| Planche d'*Hypocrite, Comment décoder l'Etircopyh* de Jean-Claude Forest © L'Association |

Spirou, Le Journal d'un ingénu
Émile Bravo

La renaissance de Spirou.
(ou Spirou n'était-il jamais né ?)

Le dessin de couverture du* Journal d'un ingénu*, aux couleurs belges passées, propose un Spirou « ingénu », stupéfait, dans une inaction qui ne ressemble pas à ce que nous connaissons de lui, bien qu'il ressemble absolument au personnage de Spirou. Tel qu'Émile Bravo le dessine ici, il n'est pas sans évoquer* Le Fifre *de Manet, autre jeune garçon candide. Déjà marqué d'un œil au beurre noir, il se demande de quel côté viendra le danger en priorité, le noir ou le rouge, la croix gammée ou la faucille et le marteau, ou bien l'étau ne va-t-il pas se refermer sur lui comme sur la Pologne dont le sort est au cœur du livre ? Le petit tourbillon au-dessus de la tête, tel un ressort inactivé, ne serait pas celui de la folie, mais le signe du tourbillon de l'histoire qui étourdit le jeune Spirou. Cette couverture est la première métaphore du livre.

La large vignette qui ouvre la première page nous propose en avant-plan un lampadaire, une bouche d'incendie, diverses petites fumées et un personnage en costume d'opérette qui sort du Moustic Hôtel en fulminant. Serions-nous tout bonnement en « Bédébelgique », avec ces bons vieux clichés qui sont le signe récurrent de cette bande dessinée sur-codifiée ? À moins que ces objets aient un sens caché : le lampadaire serait-il la lumière à allumer, et la borne d'incendie le feu à éteindre ?

À première vue, Émile Bravo serait à classer dans la famille franco-belge dont il en aurait tiré le meilleur ; il utilise au premier degré son langage narratif et graphique, celui-ci étant le gage d'une extrême lisibilité, c'est-à-dire d'une rencontre avec un large public. Dans son souci d'utiliser tous les ressorts du genre, Émile Bravo n'oublie pas non plus de réserver un suspense en bas de chaque page. Par ce rythme de feuilleton, chaque péripétie, même la plus légère, acquiert une importance comme chaque rouage d'une horloge. Bravo propose ainsi un récit qui tient du conte philosophique, avec le souci de vulgarisation cher aux philosophes des Lumières ; sa série *Jules* en témoignait déjà : loin du pesant roman à thèse, il parle clairement de science, d'histoire, de politique. Le premier chapitre du *Journal d'un ingénu* n'est-il pas titré « Comment la raison vient aux enfants » et le second « Comment la raison quitte les hommes » ? Être rationnel ne veut pas dire être raisonnable, encore moins raisonneur. Tout en adoptant tous les codes de la bande dessinée d'expression belge, sérieusement et gaiement, Bravo se départit définitivement des clichés du genre – après le clin d'œil appuyé de la première vignette. Mieux encore, loin d'une froide mécanique, tous les personnages acquièrent sous son pinceau une vérité étonnante, avec l'émotion qui en découle.

Yves Chaland chanta cet âge d'or sur « instruments anciens » dans les années 80 comme un brillant hommage esthétique à ses pères, un pastiche virtuose, nostalgique et iconoclaste, du plus pieux de leurs fils. En sublimant ces codes, ne les aurait-il pas épuisés ? Pouvait-on reprendre après lui aussi ingénument ?

Pour les septante ans de Spirou, alors que l'idée de reprise ne va pas de soi – sinon pour rafler le jackpot – Émile Bravo relève le défi qui lui est proposé comme une simple commande. « Une aventure de Spirou par Émile Bravo » est inscrit en frontispice de la couverture. « Spirou par Émile Bravo », certes, mais « une aventure », avec le pronom indéfini, « une » parmi d'autres, « une » avant ou après d'autres, est une affirmation sujette à caution. La collection l'exige, Émile Bravo y dérogera par son contenu.
Si le *Journal de Spirou* a bien été fondé en 1938 avec son personnage éponyme, il n'est pas l'événement majeur de l'année, pas plus que la victoire de Bartali dans le Tour de France. En revanche, le prétexte de cet anniversaire, coïncidant avec l'année des Accords de Munich, est idéal pour rétablir une perspective historique. (Lire aussi « La Loi du plus fort », dans *Spirou* n°3653, anniversaire des 70 ans, épisode précédent celui-ci, où on découvre l'orphelin avant qu'il se surnomme Spirou.)

L'album (de 62 pages) rejoint Tintin au-delà des subtiles allusions et citations qui le parsèment ; elles ne sont pas seulement des clins d'œil destinés à un lecteur complice. Du *Lotus Bleu* à *Tintin au Tibet*, Hergé avait ouvert la voie de la cohabitation de la réalité et de la fiction, voire de sa confusion. Les *Tintin* d'avant-guerre sourdent des tensions de l'époque où « les murs ont des oreilles ». Ils sont inscrits dans leur temps.

Ce sont de faux ingénus, ils sont politiques (comme Hergé bien qu'il jouât toujours l'innocent) alors que les Spirou navigueront après la guerre dans un temps parallèle, apolitique, celui du délicieux divertissement où l'on s'amuse à se faire un peu peur, avec le même charme que les comédies musicales. Avec Bravo, on se rapprocherait de Lubitsch avec *Ninotchka* et *To Be or not To Be*.

Si Tintin est la Madame Bovary d'Hergé (tous les personnages de Tintin sont Hergé), le « costume le plus ridicule de tous les héros », celui de Spirou, est une coquille vide, et c'est à chaque

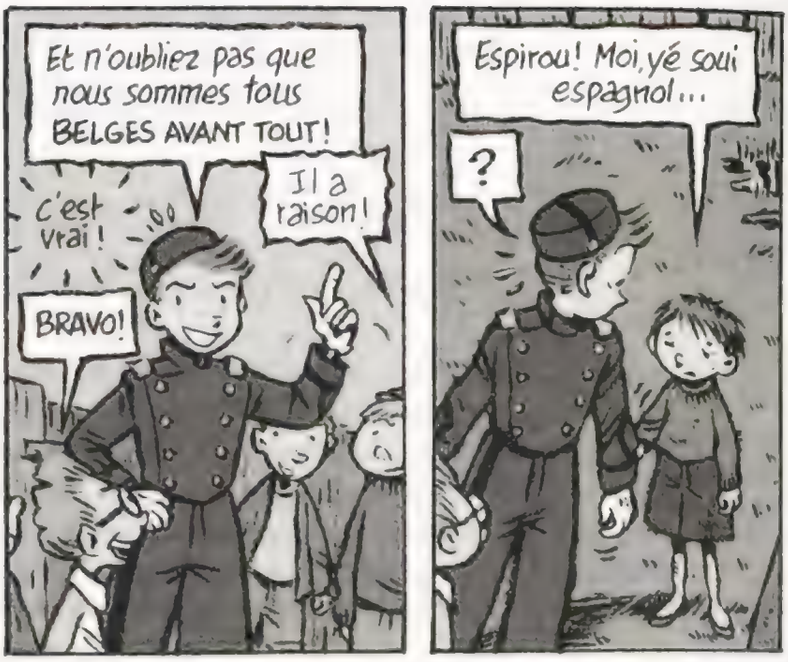
dessinateur d'en proposer une interprétation, une incarnation. Spirou n'existe que par ses interprètes. Il sera plus ou moins bon en proportion de leur talent. Émile Bravo nous en livre son éducation sentimentale. Reprenant Spirou historiquement à zéro, il chasse l'idée de héros, et par là de son aventure ; constatant que Spirou n'était jamais vraiment né, il en profite pour le faire (re)naître. Cet héritage « bédébelge » bien compris a largement tiré profit de l'apport de la bande dessinée contemporaine.

Émile Bravo produit des effets de réel là où Spiegelman et Guibert – pour se limiter au même champ historique – y sont de plain-pied. Son Spirou vit dans la réalité, pas dans un illustré. Ce temps réel comprend Tintin, le grand héros belge de ces années-là. Le décor de Spirou sera le décor qui a produit Tintin. Spirou lit *Le Petit « Vingtième »*, Tintin ne pourrait lire *Spirou*. Leurs mondes ne communiquent que dans un sens. Personne alors ne s'étonnera que Spirou se rende au Vieux-Marché acheter un pantalon (comme celui de Tintin). Il aurait pu y croiser Tintin flânant avant de tomber sur la Licorne – si Tintin n'était pas « seulement » un héros de papier qu'Hergé situait dans des lieux crédibles. En revanche, n'y croise-t-il pas Hergé ?

Les deux tomes de *Rackham le Rouge* et de la *Licorne* sont des évasions devant le trop-plein de l'histoire. La guerre est là, intouchable, irreprésentable, alors prenons prudemment le large à la recherche d'un trésor ou d'un aérolithe. Avec Spirou, la vraie guerre va arriver et s'ensuivra l'Occupation.

Scrupuleux, Émile Bravo veille à ne jamais « violer l'histoire » en laissant supposer que les événements inventés ici y participeraient jusqu'à pouvoir en modifier le cours. On frôle l'exploit, on serait tenté d'y croire, le suspense est là, mais ça ne peut pas arriver puisque l'histoire est dite. Seuls les héros, ou plutôt les super-héros et leurs pouvoirs quasi-divins y prétendent. Seulement Émile Bravo ne croit pas aux interventions divines. Si le risque d'uchronie historique est écarté (lire le formidable roman de Philip Roth *Le Complot contre l'Amérique*), en revanche une uchronie littéraire s'installe bel et bien. Spirou, à en croire cette biographie, ne peut être l'ancêtre du personnage repris par Jijé puis Franquin, et a fortiori tous les épigones suivants jusqu'au sinistre Petit Spirou. Quant à celui de Rob Vel, compte-t-il seulement, sinon pour avoir fourni le costume ?

Le cartouche de l'image d'ouverture indique « Bruxelles, été 1939 ». Cette précision dément d'emblée qu'on se situerait dans le temps et l'espace parallèle de la « Bédébelgique » dont j'ai signalé plus haut les clichés récurrents. Le Pacte germano-soviétique sera signé le 23 août, la guerre sera déclarée le 2 septembre. Qu'auraient bien pu empêcher nos protagonistes ?



Ici, le malfaisant ne s'appellera pas Zorglub, bien qu'on crût entendre prononcer son nom à propos de Von Glaubitz, plénipotentiaire allemand sous-fifre de Von Ribbentrop. Il est un personnage de fiction qui participe à la métaphore historique miniaturisée par Émile Bravo dans le Moustic Hôtel, où cette rencontre diplomatique entre Polonais et Allemands n'a bien sûr jamais eu lieu (c'était un leurre pour cacher le pacte avec les Soviétiques qui est sur le feu). Elle stigmatise cette période, quand l'esprit de Munich et sa paix illusoire prévalaient chez beaucoup. Ni les interventions accidentelles de Spip, ni la valse des espions, ni l'inconséquence de Fantasio, ni l'ingénuité active de Spirou qui propose l'idée de construire un double de Dantzig en amont sur la Vistule, à l'image d'Anvers, ni bien sûr les diplomates polonais, rien ne pouvait infléchir le destin scellé de la Pologne et de la tragédie qui s'ensuivit. Cette histoire est une métaphore qui doit éclairer les événements tels qu'ils se sont effectivement passés. Elle contient d'autres métaphores de la période comme les conflits au sein du personnel du Moustic Hôtel sous l'aspect d'un vaudeville où plusieurs actions, dérisoires ou dramatiques, faites de semblants et de hasards, s'entrecroisent et se perturbent; celle aussi du terrain de football où s'affrontent, par le truchement des enfants, toutes les opinions politiques du moment. Émile Bravo, fils de Républicains espagnols, s'incarne dans le petit José Luis, politiquement mûr, inquiet que la guerre le rattrape : « *Espirou ! Moi yé souis espagnol* » quand Spirou l'ingénu en était encore à croire qu'ils étaient tous « belges avant tout ».

Il n'est pas impossible d'imaginer le devenir des personnages dans les temps tragiques qui vont suivre. Ils seront plus exposés que la moyenne de la population. S'ils en réchappaient, ils n'en sortiraient pas intacts.

Commençons par les seconds rôles (ceux qui n'interviendront jamais plus dans « Spirou & Fantasio ») : le couple « mixte » du boxeur juif Alphonse Choukroune (on pense au nageur Alfred Naccache) et de la modiste madame Delastre est condamné, comme l'est potentiellement M. Dewilde le réceptionniste, nettement antinazi (et probablement homosexuel), protecteur de Spirou, alors qu'Entresol, son bourreau, serait le plus enclin à se satisfaire de l'occupant.

Le sort de la jeune fille agent du Komintern est déjà scellé dans l'album, victime des purges staliniennes suite à l'accord Molotov-Ribbentrop. Son nom, Kassandra Stahl, que Spirou apprendra trop tard, évoque la prophétesse Cassandre et son destin tragique dans les remous de la guerre de Troie. Curieusement, Stahl (acier) évoque aussi Staline. Son discours à l'adresse de Spirou, page 53 de l'album, paraîtrait trop éclairant si elle n'était pas Cassandre, une Cassandre incapable de prédire son propre sort.

C'est ici qu'une des questions posées en quatrième de couverture « Comment un adolescent qui tient les portes d'un hôtel peut-il devenir le jeune aventurier que nous connaissons ? » pose quelques problèmes. Émile Bravo invente une astucieuse pirouette qui confine à une mise en abyme où ce sont les personnages eux-mêmes qui décident de glisser dans l'autre monde, celui de la fiction, un peu à la manière des histoires des machines à remonter dans le temps.

Sinon, comment le Spirou « que nous connaissons » peut-il être ce personnage traumatisé ? Avant de devenir, comme Fantasio le déclare dans la scène finale, des « personnages » comment pourraient-ils démissionner du monde réel ? Dans la page d'annonce de l'album dans le numéro anniversaire de « Spirou », ne s'exclame-t-il pas : « N'achetez pas de tissu de mensonges ! » ? Fantasio

porte alors l'uniforme militaire et ne croit toujours pas qu'il pourrait partir vraiment à la guerre (il ne serait pas le seul avant mai 40). Ce personnage infantile, frivole, écervelé, est mobilisé. Sera-t-il prisonnier ? S'évadera-t-il du stalag ? Sera-t-il un zazou ? Pourra-t-il garder sa légèreté de faire-valoir comique ?

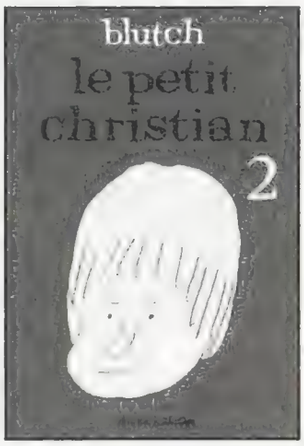
Ce Spirou-là n'est pas né en 1938 sous le crayon de Rob Vel, plutôt en 1923 ou 24 (il a l'âge de Franquin) ; trop jeune pour être conscrit, le STO pourrait le rattraper plus tard. Comme aventurier, Spirou souhaite garder « l'uniforme ridicule de groom » pour ne pas oublier Kassandra. Comment alors pourrait-il être frappé d'amnésie pour tout le reste ?

Pour repasser du côté de l'innocence de la bande dessinée, ils sont bien décidés, ingénument, comme s'ils n'avaient rien appris, comme s'ils étaient redevenus des personnages de papier, de ne plus s'occuper de politique malgré le rappel du petit Espagnol, la voix d'Émile Bravo. Autrement dit, Émile Bravo ne croit pas à ce retour à l'innocence de « ses » personnages. Il ne s'arroge donc pas le droit rétroactif à la paternité des « personnages que nous connaissons ». ■

| *Dominique Hérody* |

Émile Bravo
Spirou, Le Journal d'un ingénu
Dupuis, 66 p. coul., 13€

Le Petit Christian 2
Blutch



Comment faire resurgir des émotions enfantines ou adolescentes ? Comment figurer ce qui est fugace ? Comment restituer un passé qui par essence est impossible à faire revivre dans ses moindres nuances ? Comment matérialiser le temps ?

Dix ans exactement après un premier volume d'anthologie, revoici le petit Christian. Dans l'avant-dernier récit de ce second livre, on le voit vautré dans un sofa avec son ami Nicolas Bérard : ils visionnent le sulfureux *Dernier Tango à Paris* sur le magnétoscope V2000 des parents de ce dernier. Celui qui a lu le volume précédent se souviendra peut-être que Bérard c'était ce lièvre, ce Français de l'intérieur des terres échoué en Alsace, là où les gens normaux s'appellent Schmidt, Müller ou Hincker. Celui qui s'était déguisé en Schtroumpf à la réunion costumée des louveteaux alors que tous les autres avaient opté pour une panoplie de cow-boy. Bérard, le garçon habillé à la mode, la fille, le pédé, la « pédette » est donc devenu l'ami de Christian au point de partager avec lui de primaux émois érotiques. Une case, presque anodine, qui, à elle seule, montre que les choses ne sont plus ce qu'elles étaient. Une simple image qui établit un tressage vertigineux avec le premier volume, qui rend palpable un écheveau relationnel complexe. Blutch a l'intelligence de s'arrêter là, de ne pas nous expliquer ce qu'a pu faire Bérard pour changer de statut, jouant subtilement avec le caractère discontinu du langage de la bande dessinée, avec la capacité du lecteur à « combler les vides entre les cases. » Et puis, il y a « le détail qui tue » : le V2000 qui bourdonne comme une mobylette. Cette fois, ce n'est plus la mémoire de l'œuvre qui est convoquée mais celle du lecteur lequel, s'il a plus de trente ans, se souviendra certainement de cette onéreuse merveille technologique devenue aujourd'hui totalement obsolète. Le temps a passé, les choses ne sont plus ce qu'elles étaient.

Blutch n'a pas choisi d'opter pour une relation directe de ses souvenirs. Si, derrière son pseudonyme, se cache un auteur qui se prénomme Christian comme son personnage, ce qui arrive au second n'a pas été directement vécu par le premier (« *Rien n'est vrai ou si peu…* […] *Il n'y a pas d'anecdote qui ait été vécue. Il n'y a pas de souvenirs, ce n'est que du pipeau*[1]. ») Pourtant, c'est bien la vie, la vraie, qui se donne à lire ici bien plus que dans beaucoup d'autobiographies déclarées. L'humour navrant du papa –« On va à Évian… J'aurais préféré aller à Schnaps ! »– ou les exclamations de la maman quand il s'agit de mettre fin à un échange d'invectives entre

ses deux gamins – « Je vais en prendre un pour taper sur l'autre ! » – sonnent décidément trop juste. Chacun a certainement connu un oncle, une voisine ou un instituteur adepte de formules du même acabit. Lorsque Christian angoisse à l'idée de quitter sa campagne pour poursuivre sa scolarité à Strasbourg qu'il imagine être une effrayante Babylone, il y a fort à penser que le lecteur a autrefois ressenti quelque chose de comparable même si, en ce qui le concerne, la cité s'appelait peut-être Rouen, Lausanne ou Namur. L'ancrage local de ces souvenirs réels ou fantasmés touche à une forme d'universalité que l'on peine à retrouver dans nombre de représentations d'un « Paris éternel » ou d'une « Amérique de tous les possibles », territoires pourtant davantage inscrits dans l'imaginaire collectif que l'Alsace semi-rurale de Blutch. Non content de nous parler avec sensibilité des émois liés au passage vers l'âge adulte, sa description touche avec d'autant plus de justesse qu'elle ravive, une fois encore, nos propres souvenirs.

« *Comme je n'ai rien vécu, je prends les choses que j'ai apprises pour nourrir mes histoires. Je n'ai pas eu de drame dans ma vie, je n'ai rien à dire. J'ai composé avec ce que je savais de la vie, donc ce que j'avais vu à la télé, en gros*[2]. » Blutch aurait peut-être pu ajouter « ce que j'ai lu dans les bandes dessinées » ; les références issues de ce mode d'expression sont, autant que celles venant de la télévision, omniprésentes dans *Le Petit Christian*. Dans l'ouvrage collectif *Jeux d'influences*, l'auteur livre une remarquable analyse de *Dalton City*. Il note : « *C'est drôle, maintenant je me rends compte qu'en parlant de Lucky Luke, de Morris, de Goscinny, c'est un peu comme si je confiais à la lecture des choses vraiment personnelles, ma vie privée*[3]. » Dans le livre un du *Petit Christian*, Lucky Luke est effectivement présent mais, à l'instar d'autres icônes de la culture populaire comme Farah Fawcett, Rahan ou John Wayne, son statut n'est pas très différent de celui du petit frère, du coiffeur ou des copains de la classe. Il n'y a pas de véritable différenciation entre les personnages « réels » ou « fictifs », ils évoluent dans le même monde. Quand il évoque Lucky Luke, Blutch parle effectivement de choses relevant de son intimité. Christian endosse souvent le costume du héros créé par Morris et, dans le second volume, dialogue avec son double devenu préadolescent. Le premier continuant à considérer que les filles sont d'étranges créatures avec lesquelles il est préférable de garder ses distances alors que le second ne peut plus dissimuler qu'il est amoureux pour la première fois. Les cow-boys s'effacent progressivement dans ce deuxième tome au profit d'incarnations sexuées de la virilité comme Steve McQueen, Charlton Heston ou Marlon Brando. Blutch matérialise, avec une admirable justesse, les contradictions inhérentes au passage progressif vers l'âge adulte et à la découverte des premiers émois. ■

| *Erwin Dejasse* |

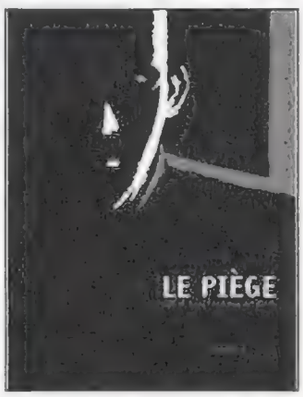
1 | *La Nouvelle bande dessinée* (entretiens avec Hugues Dayez), Bruxelles, Niffle, « Profession », 2002, p. 50.

2 | « *Mon métier, c'est de faire ce que personne d'autre ne peut faire à ma place* » entretien avec Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier) *Neuvième Art* n°14, 2008, p. 116.

3 | *Jeux d'influences. Trente auteurs de bandes dessinées parlent de leurs livres fétiches*, Montrouge, PLG, 2001, p. 30.

Blutch
Le Petit Christian 2
L'Association, 64 pages, n&b rehaussé de rouge, 15€

Le piège
Felipe-Hernandez Cava et Federico Del Barrio



On dirait bien que Federico del Barrio part du noir. Et qu'à la gouache ou à la carte à gratter, il trace dans l'obscurité des coulées de lumière, des visages bancals qui ont bien de la chance s'ils échappent à leurs propres ombres.

Le Piège s'ouvre sur une impasse, ensanglantée par un règlement de compte. La lumière y descend d'une fenêtre isolée, derrière laquelle Enrique dessine. À vrai dire, il préfèrerait enseigner, mais on lui a interdit d'être maître d'école, et le dessin est son seul moyen d'existence ; c'est que nous sommes en 1945 en pleine Espagne franquiste. Dans son œuvre, Enrique ne rend pourtant pas compte de son quotidien oppressant. Il pratique au contraire un trait clair et bien cadré.

Autant la réalité est subjective, ambiguë, complexe, autant sa bande dessinée est univoque et simpliste. Le méchant de la fiction est satanique, alors que son équivalent dans le monde réel semble osciller entre le bien et le mal. Le héros est déterminé quand Enrique lui-même est tiraillé entre ses aspirations républicaines et son envie de vivre égoïste. Sa bande devient comme une lecture du monde, un fantasme pour compenser son impossible héroïsme.

Un des enjeux du *Piège*, c'est le lien entre l'art et le réel. Entre ces deux mondes aux formes décidément distinctes, Enrique va tracer des lignes, pour devenir le héros de ses pages. Les formes se mêlent, les cadres s'alignent sur les fenêtres et sur les embrasures de portes. Entre le dessinateur et Pedro Guzmán, son personnage, il n'y a pas toujours la même distance. L'art contamine le réel, et se révèle engagé lorsqu'on le croyait anodin. De l'art engagé, c'est en 1994 ce qu'ont fait Felipe H. Cava et Federico del Barrio en prenant pour objet la période franquiste. Car la transition démocratique de la fin des années 1970 avait pour corollaire un voile de pudeur déposé sur le régime de Franco. Depuis, l'Espagne reste particulièrement sensible à sa mémoire proche. Les deux auteurs participent donc à un travail de mémoire salutaire, « une mémoire qui finira inévitablement, tôt ou tard, par rattraper ceux qui tentent de l'enterrer ».

Dans l'un des passages clés du récit, l'énigmatique Buzial raconte une histoire issue de la guerre civile : celle des trésors du Musée du Prado, transférés dans l'urgence vers la Société des Nations pour éviter qu'ils ne tombent entre les mains de Franco, et finalement rapatriés par celui-ci après sa victoire. Dans le train qui rapporte les chefs d'œuvre à Madrid, un républicain à moitié fou est décidé à les faire exploser. Mais celui-ci ne parviendra pas à faire l'effort moral de les anéantir, vaincu par la grandeur des œuvres.

Finalement, l'art n'est pas rattrapé par la réalité, il survit au-delà de l'engagement direct, rétablissant la mémoire comme la composante essentielle de l'histoire.

Dans ce travail de résonances, de questionnement et d'aventure, Cava et Del Barrio parviennent à conjuguer travail de mémoire et interrogation sur celle-ci, en mettant en parallèle la vie et la création. Ils signent un album remarquable, exploitant la richesse de la bande dessinée. ■

| *Clément Lemoine* |

Felipe-Hernandez Cava et Federico Del Barrio
Le piège
Actes Sud/L'an 2,
64 pages n&b, 17€

La Guerre d'Alan, tome 3
Emmanuel Guibert

« *Voilà, c'est tout.* » C'est sur ces mots que s'achève le troisième et dernier tome de *La guerre d'Alan,* comme s'il avait paru nécessaire de marquer d'une fin sans retour un cycle d'albums dont la parution, à L'Association, a couvert une longue période allant de 2000 à 2008. Pourtant, suivant les déclarations d'Emmanuel Guibert, ce vaste projet autour d'Alan Ingram Cope devrait connaître d'autres développements, sous une forme encore incertaine – peut-être plus romanesque –, s'intéressant cette fois à l'enfance de cet « ami américain » auquel il a rendu un remarquable hommage.

Il est assez inhabituel que l'on consacre un ouvrage à caractère biographique de l'ampleur de *La Guerre d'Alan* (environ 280 planches) à quelqu'un qui n'a pas produit d'œuvre ou qui n'a pas connu la moindre renommée à aucun moment de sa vie. D'ordinaire, ce genre d'écrit relève de la sphère autobiographique, où le fait de prendre la plume trouve par cela même sa justification. Il peut arriver aussi que pour atteindre à l'autoportrait il faille s'attarder sur d'autres personnes dont certains faits marquants mettent en relief ce que l'on a été. Dans le cas présent, on aurait plutôt la figure inverse : en prenant le parti de relater des temps forts de la vie d'un autre, c'est peut-être à sa propre rencontre que seraient en bonne part voués les efforts du biographe. Quoi qu'il en soit, en abordant cette œuvre – et peut-être plus encore en la quittant – on ne peut s'empêcher de se demander ce qui, intérieurement, la motive, autant à nos yeux de lecteurs, totalement étrangers aux personnes en cause, qu'à ceux de son auteur[1].

Pour des raisons qui ne concernent intimement et isolément que ces deux hommes – le biographe et son « personnage-narrateur » –, la trilogie de *La Guerre d'Alan* porte haut le témoignage d'une exceptionnelle amitié, d'emblée révélée à travers un échange de confiance où l'un s'est fait le réceptacle et le porte-parole des confidences de l'autre, en prenant soin d'éveiller et de consigner scrupuleusement les souvenirs se rattachant à son engagement militaire, au sein des troupes américaines, pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour dire

1 | Emmanuel Guibert est l'auteur crédité de l'œuvre mais avec la mention « *D'après les souvenirs d'Alan Ingram Cope* ».

les choses autrement, Emmanuel Guibert, auteur de bandes dessinées en pleine maîtrise de son art, a donné corps au besoin d'expression d'Alan Cope, de 39 ans son aîné, expatrié volontaire qui, au soir de sa vie et devant l'insistance généreuse de son ami, a finalement trouvé les mots *pour se dire*. Ainsi peut se résumer un fascinant transfert de personnalité, où le récit de l'un a pris forme à travers l'expression artistique de l'autre – sans que l'on puisse pourtant parler d'une collaboration scénariste-dessinateur, puisque seul Guibert a, dans ce cas, vocation d'auteur. De manière plus concrète, le profond attachement entre ces deux hommes ramène aussi à l'avant-plan la problématique de l'altérité : comment, en effet, deux êtres aussi différents – en âge, en parcours de vie, en préoccupations, etc. – sont-ils parvenus, par le détour d'un projet artistique, à constituer un Sujet commun ? Quand Guibert met en forme le récit au « Je » de Cope, qu'il est le seul à entendre avec cette voix et ces mots-là – puisqu'il résulte de confidences privées essentiellement orales[2] –, n'a-t-il pas le sentiment de lui donner vie, comme *s*'il émanait de son propre souffle ? Et quand il donne consistance à ce « sujet », ne souscrit-il pas tacitement à l'engagement de s'en tenir exclusivement à ces souvenirs-là ? À première vue, c'est l'authenticité du récit d'Alan qui touche le plus, puisque Guibert s'est astreint à l'exigence morale de ne le transcrire qu'à la mesure de son propre effacement. Dans le texte, il n'y a rien, en effet, qui signale la moindre distance par rapport aux souvenirs d'Alan. Soit, mais encore fallait-il les mettre en forme, ces souvenirs…

Entre autres particularités, le récit de *La Guerre d'Alan* enchevêtre deux mémoires, celle d'Alan Cope d'abord, contenant des souvenirs sans doute plus ou moins remodelés, et celle d'Emmanuel Guibert, composée des souvenirs du premier rappelés, réinterprétés par les siens, surtout depuis la disparition d'Alan, mais aussi par le fait d'une construction narrative et d'une invention graphique procédant de son imaginaire propre. Ce palimpseste n'a pourtant qu'un signataire, comme l'atteste cette déclaration de Guibert : « *Je recherche essentiellement les images que son récit a faites* [sic] *naître en moi quand je l'ai entendu pour la première fois. Ce sont ces images qui m'ont donné envie de travailler.* […] *Je n'ai pas peur d'inventer.*[3] ». Bien qu'il s'emploie à illustrer la mémoire d'un autre, ce sont ses propres envies de dessin et d'histoires qui guident sa main et son esprit.

Par certains aspects et toute proportion gardée, la distance inhérente existant entre le Sujet et l'Autre – ici, celui qui parle et celui qui transcrit – peut faire penser à l'intervalle qu'introduit tout dispositif fictionnel vis-à-vis de faits réels. S'il n'est pas question de jeter la moindre suspicion quant à la conformité de *La Guerre d'Alan* au regard de la mémoire de ce dernier, il peut être intéressant de simplement relever ce qui se joue, dans cette œuvre, par rapport à son auteur, Emma-

nuel Guibert. De cette histoire de complicité et de réciprocité, il ressort d'abord un thème prépondérant qui délimite à la fois un champ d'intérêt et une période de vie, dont on peut penser qu'ils ont un lien étroit avec le passage de l'adolescence à l'âge adulte. On a là un pré-texte idéal pour traiter de l'apprentissage de la vie, quand il s'agit notamment d'apprendre à assumer l'entière responsabilité de ses choix et de ses actes. Ainsi la guerre, puisqu'il est surtout question d'elle, paraît condenser en sa violence et ses terreurs le schéma conflictuel par excellence – même si l'expérience rapportée ici n'a pas été des plus douloureuses. C'est à la faveur de circonstances extrêmes de cette nature que les fondamentaux éthiques s'affirment et s'imposent comme de précieuses valeurs personnelles promues et défendues au long d'une vie. Dans une large mesure, ce qui motive le biographe Guibert dans son travail ne saurait être indifférent à des questions aussi essentielles et c'est cela qui rend son œuvre importante et, au bout du compte, si riche d'enseignements, sans paraître le moindrement édifiante. En engrangeant les mémoires virtuelles de son ami, il a disposé du parcours d'une vie dans son entièreté, chose rarissime quand on est d'habitude confronté, en tant qu'auteur, à l'univers de la fiction. Et, au long de ce parcours, Alan Cope se révèle sous les traits d'un homme ordinaire, ni plus ni moins bon que la plupart d'entre nous, sans talent particulier, anti-héros par excellence dont le rôle dans cette guerre et cette vie n'est pas sans évoquer, par maints aspects, la figure emblématique de cette sorte de bandes dessinées soucieuses de véhiculer une représentation de l'existence rivée à ses « combats ordinaires » et en prise directe sur le monde sensible.

L'on pourra se convaincre finalement que, telle qu'elle se trouve consignée dans *La Guerre d'Alan,* l'expérience intime de l'ami Alan – remarquable compagnon d'humanité – acquiert une grande part de sa valeur par la beauté et la grandeur de l'expression qui la porte. Si l'on peut reconnaître dans ce troisième tome, plus que dans les précédents, la dimension de l'essai – encore rarissime en bande dessinée –, ce n'est pas seulement pour le propos éclaté qui fait une place de choix à la réflexion et à l'introspection, mais aussi pour la recherche d'une picturalité apte à traduire cette spécificité. En cette matière, Guibert fait preuve d'une formidable inventivité, lui qui multiplie les manières de représenter les mots écrits (omniprésents dans les échanges épistolaires ou dans divers types de documents graphiques) ou les photographies (réinterprétées plastiquement, comme celle montrant un couple retrouvant une surprenante jeunesse) pour rendre visibles des souvenirs en regard desquels il n'a judicieusement pas privilégié une approche documentaire. Bref, si dans le propos l'on ne s'écarte jamais de la parole d'Alan, dans tout le reste de cette œuvre – sur quoi il y aurait tant à dire – c'est la voix unique et magistrale de l'auteur Emmanuel Guibert qui se fait bel et bien entendre.

| *Jacques Samson* |

2 | Enregistrées le plus souvent peut-être, mais avec toutes les imprécisions et les lacunes de l'oralité.

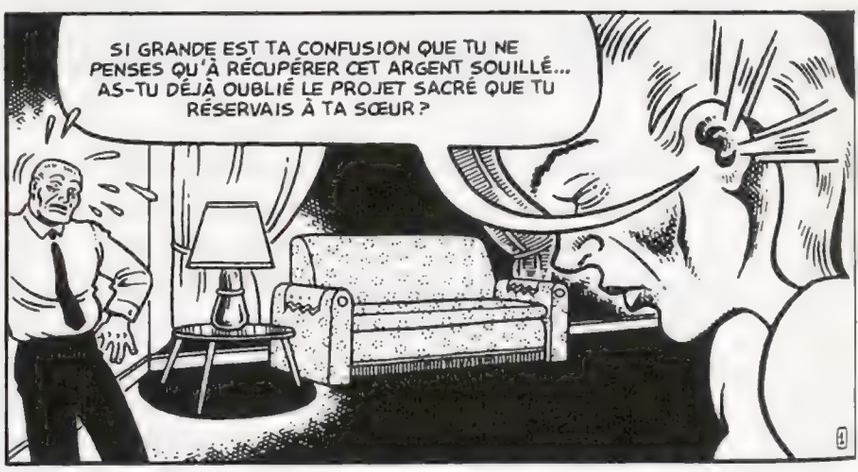
3 | « Avant-propos », tome 1, p. 7.

Emmanuel Guibert
La Guerre d'Alan, tome 3
L'Association, 122 p. n& b, 16€

Taxista
Martí

En raison de la répression exercée par le régime du général Franco, la contre-culture s'est épanouie en Espagne avec une décennie de retard. Dès les années soixante et durant les années soixante-dix, des revues porteuses d'un discours contestataire et renouvelant de fond en comble l'arsenal formel et thématique de la bande dessinée ont vu le jour en différents points du monde capitaliste (*Zap Comix*, *Bijou Funnies* aux États-Unis, *Linus* en Italie, *Charlie*, *L'Écho des Savanes*, *Métal Hurlant* en France, *Tante Leny Presenteert* aux Pays-Bas, *Garo* au Japon…). La mort du vieux dictateur en 1975 marque le début de la Transition démocratique et l'Espagne rejoint bientôt les autres pays dans la recherche de nouveaux modèles sociaux et culturels. *El Víbora*, créé à Barcelone en 1979 va, durant ses premières années d'existence, porter ce désir de changement. Dès le numéro un, la revue manifeste sa volonté de s'inscrire en phase avec les autres territoires en publiant les Américains Kim Deitch, Art Spiegelman, ou Bill Griffith, le Hollandais Willem ou les Français Gotlib et Pétillon. Mais *El Víbora* va surtout permettre l'émergence de toute une génération de jeunes créateurs espagnols (Max, Nazario, Ceesepe, Martí…) qui, à l'exception relative du premier cité, restent hélas largement méconnus en francophonie… Durant les années quatre-vingt, Artefact éditera en français la plupart des auteurs emblématiques de la revue ainsi qu'une anthologie[1].

C'est donc à ce petit éditeur que revint l'initiative de publier, en 1985 – soit trois ans après ses débuts dans *El Víbora* –, une première version francophone de *Taxista* de Martí Riera Ferrer dit Martí (né en 1955). L'épais volume sorti en 2008 chez Cornélius, contrairement à celui d'Artefact, reprend l'intégralité des planches publiées. Une fois encore, on ne peut que louer le travail accompli par l'éditeur parisien en termes d'impression et de traduction. Travail ô combien salutaire tant les grosses structures éditoriales se soucient fort peu de faire connaître le passé de la bande dessinée, singulièrement lorsque l'auteur n'est pas d'expression française. De leur côté, Coconino Press et Vertige Graphic ont publié le volume un de *Calvario Hills* du même Martí. Il reprend trois histoires courtes, semble-t-il assez récentes, dont un nouvel épisode à suivre de *Taxista*. En attendant, on l'espère, l'invraisemblable *Doctor Vertigo* ou les histoires courtes réunies sous le titre *Monstruos Modernos*.



Taxista Cuatroplazas est, comme son nom l'indique, taximan. Se voulant un parangon de vertu au service de la justice, il a équipé son véhicule de dispositifs ultrasophistiqués – cloison grillagée, gaz suffocant… – afin de faire un sort aux malfrats qui s'aviseraient d'y pénétrer. C'est peu dire que sa mission est considérable compte tenu du nombre impressionnant de tueurs maniaques, pervers sexuels, hommes d'affaires sans scrupules et autres dégénérés en tous genres qui peuplent la banlieue de Barcelone dépeinte par Martí ; un monde impla-

1 | *Anthologie El Vibora*, Artefact, Enghien-les-Bains, 1984.

cable, une « humanité » obsédée par l'appât du gain, par la recherche de la satisfaction immédiate dans une sexualité dénuée de sentiment et par l'oppression de ses semblables. Le récit s'enchevêtre autour d'un faisceau d'intrigues que l'auteur laisse en plan quand elles ne virent pas à la pantalonnade, les protagonistes grimaçant comme de mauvais acteurs incapables de maîtriser leur jeu.

Sur le plan esthétique, la référence la plus évidente de Martí est le *Dick Tracy* de Chester Gould. On retrouve un semblable climat d'oppression matérialisé par des cases saturées, une opposition violente entre les noirs et les blancs, un goût affiché pour la laideur dans la caractérisation des personnages, de lugubres bâtisses que l'on croirait tracées à la règle, un trait chirurgical parfaitement lisible; l'un comme l'autre envisagent leurs dessins moins comme la retranscription du réel que comme des schémas, au point de faire apparaître des flèches ou tout autre signe susceptible de rendre la lecture de l'image optimale. Il n'est pas excessif d'affirmer que le style de Martí dans sa totalité constitue une citation de *Dick Tracy*. Le dessinateur catalan surjoue la matrice de référence. Aux froides descriptions de Gould, il répond par une inventivité langagière déconcertante, par d'incongrues sentences du type : « *Scène : un cours de squash à 2000 pesetas la séance. Heure : n'importe quand dans la journée…* » ou, surmontant une scène de fusillade, « *Les fusils à pompe Mossburg, calibre 12 magnum, tirent jusqu'à cinq cartouches à plomb. Chaque cartouche contient neuf de ces plombs types… C'est la munition parfaite pour le tir rapproché.* » Mais Martí recycle également la morale simpliste et réactionnaire qui sous-tend *Dick Tracy*. Taxista, même mu par des sentiments nobles, ne peut se départir de son fond raciste, de sa violence et de sa cupidité auxquels s'ajoute une bigoterie toute espagnole qui lui fait préférer la mort de sa sœur plutôt qu'un avortement. On soulignera au passage cet incroyable moment d'humour macabre quand le « héros » entend la voix de Saint-Christophe depuis les oreilles de la fille de peu de vertu qu'il vient de molester.

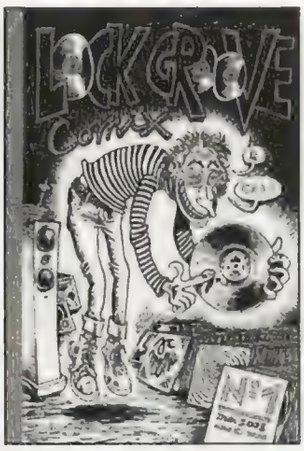
Il est tentant d'établir ici des rapprochements avec *Freddy Lombard* d'Yves Chaland, *L'Art moderne* de Joost Swarte, *Adèle Blanc-Sec* de Tardi, *Squeak the Mouse* de Massimo Mattioli ou *Watchmen* de Moore et Gibbons. Divergentes à bien des égards, toutes ces réalisations, apparues durant un laps de temps d'une dizaine d'années, ont en commun de reprendre une esthétique clairement identifiée et de la mettre à distance, de la réfléchir. Foncièrement ambigües, elles oscillent perpétuellement entre l'hommage à un « âge d'or » révolu et sa relecture ironique voire critique, entre la jouissance enfantine de faire revivre une œuvre pour laquelle l'auteur témoigne d'une indéfectible admiration et son incapacité d'adulte d'y poser un regard innocent. ■

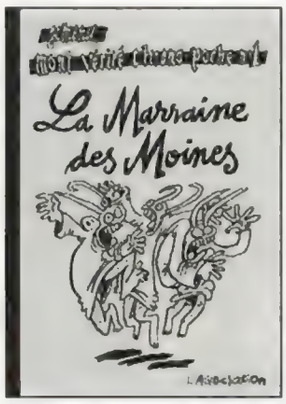
| *Erwin Dejasse* |

Martí
Taxista
Cornélius, collection Solange,
164 p., n & b, 33€.

Calvario Hill #1
Vertige Graphic – Coconino Press,
collection Ignatz,
32 pages, n & b, 9€.

La Topographie interne du M
Lockgroove Comix 1 & 2
La Marraine des Moines – Lourdes Coquilles
Jean-Christophe Menu





Jean-Christophe Menu cherche depuis déjà longtemps à concilier deux idées qu'on pourrait penser *a priori* contradictoires : la première, c'est que la bande dessinée peut être autre chose qu'une entreprise de divertissement; la seconde, c'est qu'il est nécessaire d'entretenir coûte que coûte la pulsion d'enfance, dans le désir d'entrelacer lire et faire, accordant à la mémoire un rôle capital dans l'acte de « création ». Plus qu'un métier ou une passion, la bande dessinée est pour lui un mode d'existence. Aussi, l'autobiographie dessinée n'est-elle pas pensée comme un genre ou un sous-genre de plus, mais en tant que nécessité impérative : on ne peut partir que de sa propre expérience, le trait *manifeste* un rapport au monde, à soi comme aux autres, aux mots comme aux choses.

En 2002 paraissait *le Livre du Mont-Vérité*. Depuis, une certaine dispersion des planches, produites à la commande, et, côté livre, des projets relativement modestes ou marginaux : en 2003, *Minimune comix*, une Patte de Mouche récapitulative et mélancolique ; en 2005, une réédition (*Meder*) et un tirage limité d'inédits déjà anciens (*Les 16 boules de cristal*). Ces années-là, Jean-Christophe Menu s'est, il est vrai, beaucoup investi dans l'écriture, en produisant notamment des textes théoriques, polémiques, déclenchant un sacré remue-ménage qui a fait grand bruit (*Plates bandes, L'Éprouvette*). Puis, tout cela est un peu retombé (mais pas ce que Ponge appelle *la rage de l'expression*) ; l'urgence s'est déplacée, la démangeaison du dessin s'est faite plus vive. Menu s'est donné les moyens de reprendre les choses *là où il ne les avait pas abandonnées*.

Et voici qu'en à peine plus d'un an, paraissent cinq ouvrages, d'ambition et de taille différentes, mais témoignant tous d'une pratique hallucinée d'une bande *entre chien et loup*, comme dessinée à l'heure où spectres et mortels se rencontrent (et parfois s'affrontent). Dans un champ de ruines, ou terrain vague, sous le regard de la Mune, reposent mélancoliquement des vestiges – matière première pour l'imagination – que la plume, l'encre, réanime, les délivrant d'un silence de mort pour les projeter dans la lumière de la vie. Chaque planche, chaque séquence, chaque livre, donnent des nouvelles qui semblent venir de très loin – d'un dedans, d'une intimité que l'écriture explore et dévoile. Jean-Pierre Faye a écrit : « *Entrer dans un livre est le seul moyen connu pour entrer dans une tête.* [...] *Chambre obscure d'où se voit l'univers,* [la tête] *se branche sur un corps que l'univers nourrit de toutes parts et charge de rayons*[1]. » J'ouvre *La Topographie interne du M*, et je comprends aussitôt de quoi il est question.

Pour qui n'a jamais ouvert de revue spécialisée du genre *SVM-MAC* où une bonne partie de cette bande dessinée a paru par intermittence à partir de 1994, cette *topographie* est une totale surprise. Cette contribution au principe du feuilleton improvisé se renouvelant de court-circuit en court-circuit donne une œuvre étrange, sidérante, étonnamment construite (sans museler son caractère profondément anarchiste). Le M – Macintosh, Monde, Menu, etc. – est un organisme vivant, en mutation permanente (avec quelques limites dues à sa programmation, sa capacité de mémoire) et réactif aux incidents comme aux accidents : humains, machines, même combat... Si Menu joue le jeu du « genre », il le déroute autant qu'il peut. D'un côté, la contrainte ; de l'autre, ce qui échappe. Entre les deux : des lignes de tension. Qu'est-ce qu'un feuilleton réussi ? L'équivalent (l'évitement ?) d'une analyse. Dans les sous-sols de cette *topographie*, pas mal de souvenirs d'une enfance bercée par la BD franco-belge, d'une adolescence secouée par les comix ; tout cela remue dans la tête et passe par la main avec la « complicité » paradoxale de l'ordinateur, sujet et outil – notamment pour la très belle et inventive mise en couleurs.

Comment libérer l'inconscient ? Une idée parmi d'autres : s'enfermer pendant 24 heures avec juste le nécessaire pour garder le corps en état et travailler. Cette contrainte, quasi-mona-

1 | In *Journal du voyage absolu* (éd. Hermann, 2003).

2 | *La Marraine des Moines* est imprimée au moment où j'écris ces lignes, *Lourdes Coquilles*, à paraître en 2009, est lisible sur http://grandpapier.org/Lourdes-Coquilles.

3 | Pour ma part, écrivant ce texte, j'écoute en boucle les *Variations Goldberg* de Bach par Pierre Hantaï au clavecin.

cale, Menu l'a éprouvée deux fois, une à la Maison des Auteurs d'Angoulême, l'autre à Bruxelles, à l'invitation de « L'Employé du moi ». Faire sortir de soi, en une longue nuit, 24 pages, l'équivalent d'une « Patte de Mouche », demande une grande force, bien plus *mentale* que physique. Ces nuits blanches ont été l'occasion de réanimer en un étonnant diptyque le monde éthylomélancolique mais toujours vif du Mont-Vérité[2] – cette *autre* famille *rêvée*, délirée sous l'effet-mère très distancié de la Mune, miroir féminin de Menu, aussi réglée (en apparence) que « l'homme », prisonnier de ses ulcérations, semble déréglé.

Autre diptyque, *Lockgroove Comix*, projet plus ambitieux qu'il n'y paraît, remet en jeu, sous prétexte d'évoquer un certain nombre de souvenirs liés à la musique, l'essentiel des obsessions de son auteur. Le sillon fermé enregistré, cette boucle sans fin, est à la fois fascination (et même émerveillement) et image du ressassement humoral[3]. Le rompre en soulevant la tête de lecture fait écho à cette reprise incessante qu'est la vie quotidienne avec son lot de misère et de petits bonheurs. Assez proche de *Livret de phamille*, ce comix parle d'échange (donc de son « impossible »), de recherche de l'*autre*, de trouvailles : minuscules pépites d'or pur dans un torrent de boue, de la mort qui rôde et qui, paradoxalement, redonne goût à la vie, bref de ce que la musique charrie : énergie, plaisir, douleur, folie… Plus que jamais, Menu trace son portrait en homme entre deux âges, sautant d'une humeur à l'autre, souvent grognon et gardant un penchant enfantin pour la « potion magique » puisque l'écoute de la musique, sur vinyle ou en live, est avant tout musicothérapie. Tout se rejoint : le retour au dessin, pratiqué dans un océan de bruit et de musique entremêlés sans distinction, est le meilleur moyen de repousser les limites de la connaissance de soi, donc du monde. ■

| *Christian Rosset* | 05-11-08 |

Jean-Christophe Menu
La Topographie interne du M
Les Requins-marteaux, 60 p. coul., 24€

Lockgroove Comix 1 &2,
L'Association, chaque vol. : 32 p. n&b, 6 €

La Marraine des Moines
L'Association, 20 p. n&b, 3€

Lourdes Coquilles
L'Association, 20 p. n&b, 3€

Walt and Skeezix
Frank King

Jusque-là, la renommée historique du comic strip de *Gasoline Alley* venait essentiellement d'avoir, un des premiers, intégré le vieillissement de ses personnages. À croire même que Frank King leur faisait prendre de l'âge plus vite que la normale, compte tenu de l'image que la série en a tiré dans certaines publicités et parodies.

Pourtant, à lire la somptueuse édition de Drawn and Quaterly, on se rend compte au contraire de la lenteur de ce mouvement. King obéit à un principe d'une grande simplicité eu égard au médium, qu'il n'a certes pas inventé mais qui a été rarement aussi bien utilisé : à chaque jour un strip, et à chaque strip un jour. Les personnages de *Gasoline Alley* prennent donc de l'âge à la même vitesse que leurs lecteurs, et leur psychologie avance tout aussi lentement. D'où un effet de vraisemblance extrême, qui ne retrouve son équivalent que sur certains blogs contemporains.

Dans le troisième volume de la collection, paru cette année et consacré à 1925-1926, on voit Walt, le célibataire endurci, faire le grand pas et demander en mariage sa voisine, la belle et mystérieuse Phyllis. C'est d'ailleurs le seul événement notable du recueil, tandis que Skeezix, qu'il avait découvert tout bébé sur un perron, fait ses premiers pas à l'école et en société.

Le tempo de la narration convient nécessairement mieux à un parcours intimiste qu'à un grand récit d'aventures. Passées les turbulences de la reconnaissance en paternité de Skeezix, King s'est surtout penché sur la constitution de la famille Wallet. Chaque dispute, chaque intrigue, servent de leçon dans la réalisation d'un ménage fabuleux, et pourtant vraisemblable.

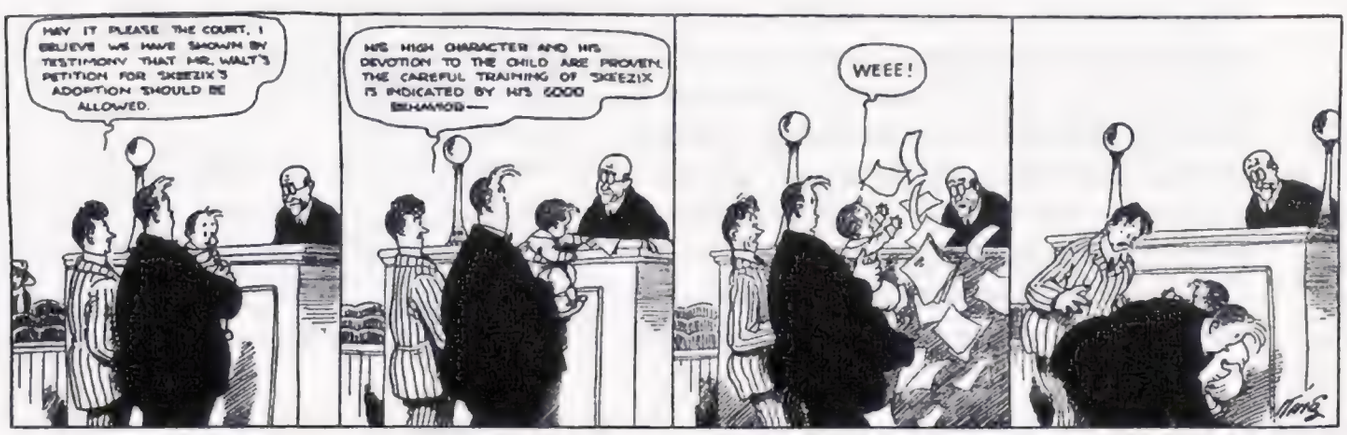
En effet, les personnages de *Gasoline Alley* savent mieux que tous les autres combien un acte est irréversible. La résolution des problèmes n'est donc jamais rapide. Les intrigues couvrent des années, quitte à se superposer : un mystère ne peut se résoudre qu'à petites touches, le temps de morceaux de dialogues disséminés. Si la journée se passe sans action, King agrémente la tranche de vie de morceaux de bravoure graphiques, clairs-obscurs et ombres chinoises, avec une grande science de la lumière.

On croirait assister au déroulement de la vie telle qu'on la connaît, aussi vraie et aussi sérieuse, mais transposée dans les années 1920. Mariage, rôle des femmes, éducation : c'est aussi le portrait d'une société telle qu'elle se perçoit, au gré de la Prohibition et des aventures financières. Le strip se lit à la fois comme un document historique et sociologique pertinent et comme une chronique sentimentale.

Parmi les rééditions de l'âge d'or qui se sont développées depuis quelques années aux États-Unis, *Walt and Skeezix* est une des plus inattendues, et une des plus remarquables : il n'existait pas encore de recueil du daily strip, de sorte que cette sortie a révélé un « chef d'œuvre méconnu », selon l'expression au dos de l'ouvrage. L'édition est cosignée Chris Ware (avec Jeet Heer et Chris Oliveros), on se doutera donc que l'objet est voluptueux. L'appareil para-textuel est par ailleurs fourni, comprenant de nombreux documents et des notes éclairantes. Autant de raisons pour les anglophones de ne pas attendre une hypothétique traduction, qui n'irait sans doute pas aussi loin dans la méticulosité. ■

| *Clément Lemoine* |

Frank King
Walt and Skeezix vol. 1, 2 & 3
Drawn and Quarterly, chaque vol. 400 p. en coul., 29,95 US$



Alex et la vie d'après
Thierry Robberecht et Fabrice Neaud

Qu'elle soit « commerciale » ou « d'auteur », la bande dessinée est avant toute chose un médium. De ce fait, sa vocation ne consiste pas seulement à raconter des histoires mais à véhiculer des messages. Souvent, les deux vont de pair : c'est à travers l'histoire que l'idée se faufile et tente de s'imposer. Mais force est de constater qu'un aspect domine toujours sur l'autre.

La bande dessinée publicitaire, prise au sens large, qu'elle promeuve une banque ou une marque de lessive, les droits de l'homme ou la lutte contre le racisme, retient rarement l'attention de ceux pour qui la bande dessinée est un art, ou même simplement un moyen de raconter des histoires délassantes ou captivantes. La règle – particulièrement idiote – veut que l'on convoque le plus petit commun dénominateur artistique pour qu'un message pré-digéré soit reçu avec une efficacité maximale, y compris lorsque l'annonceur se paie des artistes renommés.

Toutefois, quant c'est un auteur « alternatif », peu sensible aux compromis, comme Fabrice Neaud, qui se prête au jeu, on imagine assez mal un résultat d'une grande platitude. Mieux, se pose l'inévitable question du statut du livre qui en résulte. Est-ce une parenthèse, un appendice à une œuvre d'une exigence considérable ou une partie intégrante de cette même œuvre ?

Alex ou la vie d'après raconte le parcours d'un jeune homosexuel qui découvre sa séropositivité, traverse des moments de colère, de révolte et d'abattement, avant de commencer à reconstruire sa vie. Edité par une association belge de prévention du SIDA auprès des gays, le livre traite de la séropositivité, de la relation médecin-patient, du suivi des traitements, etc.

C'est dans ce contexte et à partir d'un scénario de Thierry Robberecht que Fabrice Neaud a réussi à s'approprier cette histoire, tout en respectant les finalités pédagogiques.

Instantanément, ces pages rappellent celles de son fameux *Journal* : non seulement à cause du style de dessin mais aussi de cette représentation souvent allégorique des situations et de ce très rare talent à manier les masses blanches. Autre ressemblance essentielle : savoir bien maîtriser son sujet en parlant de ce que l'on connaît. Dans le cas de ce livre, les six témoignages utilisés par le scénariste pour bâtir son récit auront sans doute été précieux pour crédibiliser le propos.

Alex et la vie d'après diffère cependant de l'œuvre autobiographique du dessinateur, par son optimisme constant, sa violence atténuée et l'extrême bienveillance des personnages qui se meuvent dans un univers relativement clos. Sur ce dernier point, l'écart est net, le *Journal* n'ayant jamais cessé de se démarquer de toute tentative communautariste. Fabrice Neaud, sans jamais succomber à la fiction d'un monde dont le multiculturalisme, au sens large, assurerait une stricte égalité entre homos et hétéros, s'efforce de laisser l'univers entier s'engouffrer dans ses livres, notamment par le biais de la culture.

Alex apprend qu'il n'est pas qu'un malade séropositif : il lui reste encore à découvrir qu'il n'est pas qu'un homosexuel.

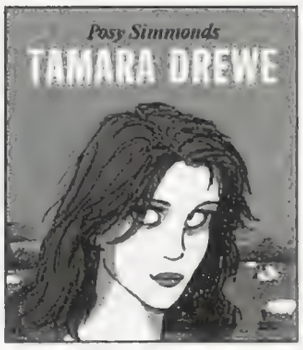
Cette dernière limite étant posée, il ne faut pas non plus demander l'impossible. On ne saurait exiger d'un récit de 41 planches qu'il traite la même matière, avec la même complexité, qu'une œuvre qui en fait des milliers, ni oublier qu'il a d'abord pour vocation première d'être un message d'espoir doublé d'un guide pratique pour les gays séropositifs, et surtout pour les gays qui aspirent à ne pas le devenir.

L'intelligence du livre, son honnêteté et, surtout, ses réelles qualités artistiques, le destinent toutefois à un plus large public. Ceux qui comptent déjà parmi les patients admirateurs de Fabrice Neaud ne pourront qu'être ravis de cette parution inattendue. ■

| *Évariste Blanchet* |

Thierry Robberecht et Fabrice Neaud
Alex et la vie d'après
Ex Aequo 2008, 54 pages n&b, gratuit.

Tamara Drewe
Posy Simmonds



Tout le monde connaît le fameux aphorisme de Pascal sur le nez de Cléopâtre qui, s'il eut été plus court, aurait changé toute la face du monde. Refait, celui de Tamara Drewe a littéralement métamorphosé la jeune femme, transformant la petite anglaise complexée en une bombe sexuelle, chroniqueuse pour un tabloïd londonien, dont la seule apparition va bouleverser la vie sans histoires d'un petit village du sud-ouest de l'Angleterre. Plus particulièrement c'est l'indolente quiétude de Stonefield, riant cottage reconverti par Beth Hardiman et Nicholas, son célèbre écrivain de polars de mari, en un lieu de séjour pour écrivains en quête d'un havre pour écrire « loin de la foule déchainée », qui menace d'imploser après que la belle a pris possession de la maison familiale toute proche dont elle vient d'hériter.

L'harmonie qui règne à Stonefield repose sur le dévouement sans bornes de Beth, maîtresse femme à la beauté fatiguée qui veille à ce que son mari volage et tous les écrivains ici réunis – modestes, médiocres, velléitaires et dont certains, comme l'universitaire américain Glen Larson sont, au fil du temps, devenus des inconditionnels des retraites à Stonefield – accouchent de leurs pages dans les meilleures conditions. Elle est secondée dans ce sacerdoce par le bel Andy Cobb, paysan adepte de culture bio. Premières victimes de la plastique irréprochable et de l'apparente versatilité amoureuse de Tamara, les hommes du groupe sont vite gagnés par le désir concupiscent qui, agissant comme un révélateur, engendre intrigues, jalousie et mensonges et craquèle le vernis qui recouvre la société de Stonefield. Mais, alors que la redoutable Posy Simmonds semble installer son récit dans une vaudevillesque comédie de mœurs, celui-ci tourne à la tragédie lorsque deux adolescentes, Jody et Casey, pour tromper leur désœuvrement campagnard, usurpent l'identité de Tamara et révèlent au monde les pensées et conduites inconvenantes de la petite communauté.

Comme pour son précédent *Gemma Bovery*, inspiré de Flaubert, Posy Simmonds a trouvé l'argument de son roman graphique dans un texte du XIX[e] siècle, *Far from the madding crowd* (*Loin de la foule déchainée*), de l'anglais Thomas Hardy. Pour *Tamara Drewe*, qui a d'abord été publié en feuilleton dans le quotidien britannique *The Guardian*, dont elle est l'illustratrice vedette depuis plusieurs années, Posy Simmonds en a retenu les lignes de force. Tout d'abord le cadre du drame victorien : ces verdoyants paysages de la campagne du sud-ouest de l'Angleterre, mortellement paisibles, qui enveloppent le récit, s'assombrissant à mesure que celui-ci s'enfonce dans l'hiver et, plus symboliquement, que le drame se noue. L'ampleur cosmique du romanesque de Thomas Hardy, ensuite, où les amours inconstantes d'une jeune femme moderne et indépendante et d'un berger prenaient une dimension tragique et où le mouvement des héros se caractérisait par une fuite en avant vers une conclusion inattendue, brutale, morbide. Gageons, enfin, qu'excellant dans l'étude des mœurs et la description de personnages infatués soucieux de conserver à tous prix l'estime des autres, Posy Simmonds a été séduite par cette peinture du monde rural anglais de la fin du XIX[e] siècle, puritain et vaniteux.

Moins éloigné finalement de son hypotexte que *Gemma Bovery* ne l'était du texte de Flaubert, *Tamara Drewe* n'en est pas pour autant une adaptation littérale ou béate mais une véritable réécriture, qui combine avec la dextérité de l'équilibriste une esthétique, à l'écart de toutes tendances, une organisation

du récit diaboliquement subtile, et un humour retenu que ne gâte en rien une justesse d'analyse si propre à Posy Simmonds. À commencer par l'organisation narrative et plastique qui signe véritablement l'art de notre auteur : l'alternance, selon les nécessités du récit, de textes typographiés illustrés – dont on appréciera les qualités littéraires – qui confèrent aux protagonistes un surcroît d'épaisseur, et de pages de bande dessinée d'une composition plutôt classique, correspondant à des moments où le récit s'accélère et où l'action peut se dispenser de mots. Déjà à l'œuvre dans *Gemma Bovery* ce dispositif se marie à un autre jeu d'alternance, celui de voix narratives distinctes incarnées par les principaux protagonistes – Beth, Nicholas, Glen, Casey – qui à tour de rôle assument de leur point de vue, évidemment subjectif et partiel, un pan de l'histoire en train de s'écrire. Une technique qui se rencontre généralement dans le roman épistolaire, et qui permet au lecteur d'accéder aux pensées et de partager les émotions de chacun des protagonistes mais de ne rien savoir de plus que ce que chaque personnage est en mesure de connaître. Ne laissant en rien présager du dénouement de cette nouvelle variation des *Liaisons dangereuses*.

Sous ses faux airs de roman-photo, *Tamara Drewe* est en réalité un portrait savoureusement ironique de l'Angleterre d'aujourd'hui, dont l'auteur s'est ingénié à souligner les symboles et les aspirations. Signes des temps, alors que sous l'héroïne du roman de Thomas Hardy couvait la suffragette, Tamara n'apparaît plus que comme un pur produit de la société de l'apparence : sa beauté est le tribut d'une opération chirurgicale et elle a gagné une certaine notoriété grâce à ses chroniques dans les magazines *people*. Le très beau soldat est devenu une star du rock en pleine déconfiture et le berger, s'il est toujours un berger, milite pour un monde plus bio. Quant aux lettres enflammées, elles ont été remplacées par des emails à l'orthographe SMS. De ce début de XXI[e] siècle, chimérique et littéralement « peopolisé » Posy Simmonds épingle, comme l'entomologiste ses papillons, les figures emblématiques des milieux intellectuels gauchistes et bien pensants et les élites des coteries culturelles, ces bobos qu'elle a pris l'habitude de stigmatiser avec un humour grinçant dans chaque nouvelle livraison du *Guardian*. Et dans cet ouvrage où tout le monde écrit ou aspire à écrire des romans autant qu'à vivre des romances, on retiendra le plaisir évident avec lequel Posy Simmonds décrit le milieu littéraire qu'elle connaît de l'intérieur, l'ambiance des résidences d'écrivains, les affres de la création, la vacuité des festivals littéraires et leurs rituels dérisoires. Ne serait-ce point elle qui s'exprime par la bouche de Ben à propos de Stonefield : « *Chut, les écrivains, elle fait… comme si elle avait Shakespeare à la maison ! Alors que c'est juste un tas de putain de nullards en falzars à élastique.* » ? ■

| *Jean-Philippe Martin* |

Posy Simmonds
Tamara Drewe
Denoël Graphic, 134 p. coul., 23,50€

Breakdowns
Art Spiegelman

Comment survit-on, créativement parlant, à la réalisation d'un chef d'œuvre ? Art Spiegelman est confronté à cette question depuis plus de vingt ans, précisément depuis la parution de *Maus* chez Pantheon en 1986, qui a entraîné dans le monde entier la reconnaissance publique et critique que l'on sait. Dans un premier temps, Spiegelman a répondu à la question de « l'après » en s'éloignant à peu près complètement de la bande dessinée, travaillant pour le *New Yorker*, illustrant un texte littéraire et dessinant un album pour enfants[1]. Il aura fallu un événement de la violence du 11 septembre 2001 pour qu'il revienne au neuvième art, avec *À l'ombre des tours mortes*, récit d'une pénétrante intelligence sur les réactions d'un créateur confronté à l'imminence de la destruction.

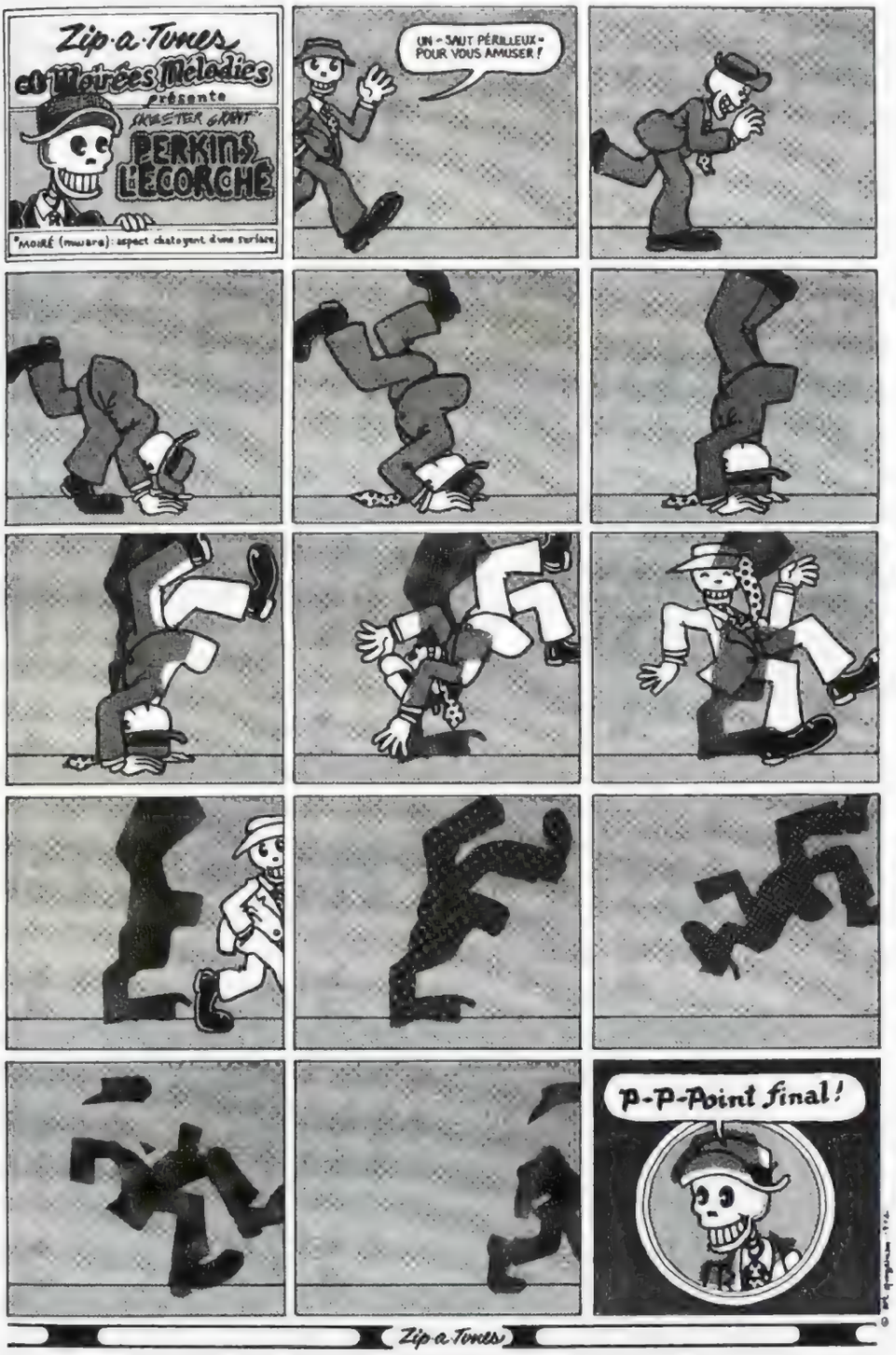
Breakdowns, publié en français en 2008 par Casterman, pourrait à bon droit être envisagé comme le prélude de *Maus*, puisqu'il donne à lire le travail le plus ancien d'Art Spiegelman. Le présent volume reprend en effet au détail prêt le contenu et la couverture du volume original publié par Belier Press en 1977. Mais il permet également de découvrir les planches les plus récentes de Spiegelman, le livre plus que trentenaire étant inséré pour sa présente réédition dans trente-deux pages de commentaires récemment écrits et dessinés qui replacent l'opus original dans le contexte éditorial et intime de sa première publication.

Le titre, que l'éditeur français a prudemment choisi de ne pas traduire, donne d'emblée une clé précieuse pour entrer dans cet ouvrage. Car « breakdowns » a au moins deux sens : le premier est « dépression », comme dans « nervous breakdown » ; le second, plus technique, désigne la manière dont on peut découper, organiser une histoire, une page. Ce titre à valeur programmatique résume ainsi parfaitement le propos du livre : exprimer (et combattre) la dépression en la mettant en page. Il s'agit de se tenir au plus près du traumatisme qui a provoqué la dépression et en même temps de jouer avec, de l'amadouer en le soumettant à toutes sortes de procédures formelles. Après tout, Raymond Queneau et Georges Perec ne procédaient pas autrement avec leurs propres démons intimes. Le sous-titre, *Portrait de l'artiste en jeune…*, claire allusion au célèbre texte de James Joyce, achève de renseigner sur le caractère autobiographique du recueil. N'oublions pas que le héros de Joyce s'appelait Dedalus… Et de fait *Breakdowns* est un dédale, un labyrinthe d'histoires courtes et composites qui tiennent ensemble par la volonté d'un auteur d'utiliser la bande dessinée comme un outil d'expérimentation et de recherche.

La nature double du livre peut dérouter. D'un côté le Spiegelman de 1977 expérimente. Il fourbit ses armes, explore les possibilités du médium comme un tireur tend son arc, pour tester sa propre force et les capacités de l'outil avec lequel il a décidé de travailler. De l'autre, le Spiegelman des années 2000 se souvient, (se) raconte, analyse. On le sait depuis *Maus*, où le récit lui-même fournissait tous les éléments de sa propre fabrication, Spiegelman est son premier et peut-être son meilleur analyste. *Breakdowns* le confirme, qui poursuit l'entreprise de dévoilement et d'explication sur le mode de la confession cachée derrière le jeu.

Au temps de la première parution de *Breakdowns*, Spiegelman avait d'abord été un jeune juif new yorkais formé par les bandes dessinées : *le livre* montre à maints endroits à quel point certains strips classiques, au premier rang desquels *Nancy*, *Dick Tracy* et plus tard la première formule du *Mad* de Kurtzman « and his usual gang of idiots » sont aussi fondamentaux dans l'identité artistique de Spiegelman que Matisse ou Picasso. Il avait eu pile vingt ans en 1968 et, comme beaucoup d'autres, avait embrassé avec enthousiasme la philo-

1 | *La Nuit d'enfer* de J. M. March, Flammarion, 1996 et *Ouvre… Je suis un chien*, Gallimard-Jeunesse, Paris, 1999.



sophie hippie, produisant des bandes sous influences lysergiques, avant que l'exemple de Crumb et surtout de Justin Green (dessinateur américain fondamental et méconnu en France) ne l'oriente, non sans quelques détours, vers l'autobiographie. Ces détours sont la matière même de *Breakdowns*, recueil d'histoires courtes que l'on peut tenter de classer en quelques catégories plus ou moins opératoires.

On trouve des transcriptions de rêves (la série des *Real Dreams*, parus dans l'excellente revue *Arcade*, que Spiegelman codirigea avec Bill Griffith à la fin des années 70), qui sont une première manière de s'approcher du récit à la première personne du singulier. Cette façon de mettre en scène l'« intime codé » que sont les rêves, opaques à leur auteur même, n'est pas unique : ça aura été en bande dessinée l'approche de Crumb ou encore celle de David B dans les années 90, dessinant les cauchemars du *Cheval blême* avant de se lancer dans *L'Ascension du haut mal*).

Les jeux formels sont l'autre grande pratique du Spiegelman de la fin des années 70. Ainsi *A Day at The Circuit*, transparente allusion au film des Marx Brothers, qui se présente comme une lecture perpétuelle puisque le récit tourne infiniment en rond dans la petite dizaine de cases d'une page en couleur, est par anticipation et très exactement un exercice oubapien.

Dans *Breakdowns* on trouve également (on ne dira pas «surtout», tant chacune des pièces présentées ici a, à sa manière, une importance dans la genèse de l'œuvre à venir) la matrice de *Maus*, soit un court récit éponyme pré-publié en 1972 dans les pages du *comix Funny Aminals* (sic) . Dans cette première version, déjà animalière, un père rescapé des camps raconte à son fils, comme une histoire pour l'endormir, le drame de l'extermination de Juifs d'Europe. On peut se demander si l'argument est basé sur une expérience réelle du jeune Art. Une chose est sûre : l'enfant qui apparaît dans ces quelques pages disparaîtra presque complètement de la version définitive de *Maus*, Spiegelman ne se représentant sous les traits d'un gamin que dans le prologue du livre.

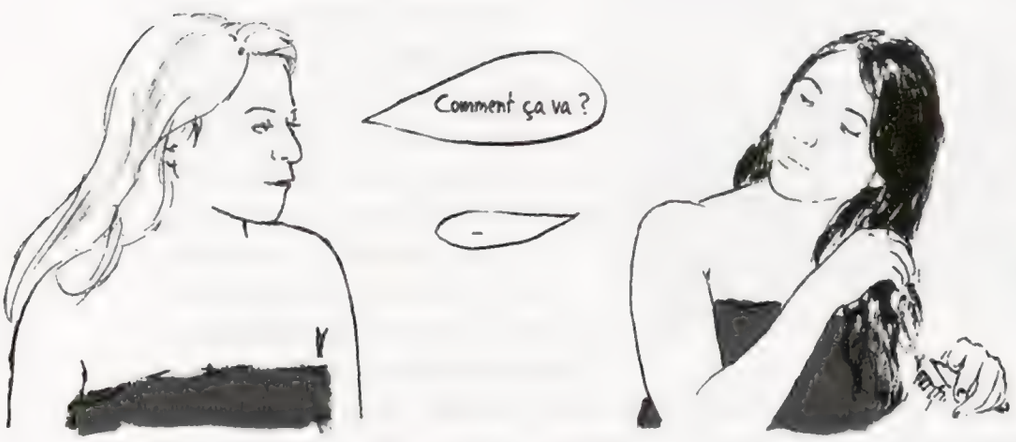
On peut dire que *Breakdowns* est le retour en force de cet enfant, sa prise en compte : dans les pages de 2008, Spiegelman évoque abondamment ses souvenirs d'enfance, revient sur ses traumatismes, représente enfin sa mère, ce fantôme qui hantait *Maus*. ■

| *Jean-Pierre Mercier* |

Art Spiegelman
Breakdowns
Casterman n. p. en coul., 25 €

Ferme 54
Galit et Gilad Seliktar

Parler d'Israël en bande dessinée, c'est le plus souvent parler du conflit israélo-palestinien, et les auteurs ne manquent pas pour évoquer, sur les modes les plus variés, la situation politique et sociale complexe de cette région du monde. *Ferme 54* parle également d'Israël mais de manière indirecte et sur un ton tout à fait inhabituel : c'est ici une expérience personnelle qui nous est décrite, un parcours subjectif en plusieurs étapes clés de la vie d'une jeune fille. Ferme 54, c'est le nom du petit village de campagne non loin de Jérusalem où vit le narrateur. En trois chapitres portant chacun un titre et une date, comme pour ancrer plus fortement chaque étape dans le réel, se déploie le récit de souvenirs racontés de manière subjective par une jeune fille, Noga. Malgré leur titre relativement anodin, chaque épisode présente un caractère dérangeant, voire traumatisant : un premier amour d'enfance interrompu par un événement dramatique, la mort du chien de la famille et son enterrement clandestin, le début du service militaire et la participation à l'évacuation d'un village palestinien. La grande force de ce récit réside dans la dimension de souvenir, l'aspect autobiographique qu'il peut revêtir. Cette qualité n'est pas reconnue ouvertement par les auteurs (la narratrice ne porte pas le même nom que l'auteur), mais on ne peut s'empêcher d'imaginer que ce récit est au moins partiellement autobiographique. Ceci tout d'abord parce que les auteurs, Galit et Gilad Seliktar, sont frère et sœur, et qu'il leur est sans doute plus facile de faire revivre des souvenirs communs. Cette dimension autobiographique est également servie par le style graphique de Gilad Seliktar : c'est un dessin en bichromie très dépouillé, au trait fin, léger et élégant, qui, malgré son économie, garde une grande expressivité. En quelques traits, il évoque merveilleusement toute la poésie d'une ambiance, une expression, un mouvement. Il utilise en outre très peu d'aplats noirs, mais renforce son dessin avec une couleur cuivre appliquée de manière uniforme pour figurer les ombres et donner du contraste. La mise en page est simple et régulière : trois cases « panoramiques » superposées par page, sans cadre délimitant les images, donnant au récit une grande régularité qui n'est interrompue que pour renforcer son effet. Au final, il se dégage de ce récit une impression de clarté, de sobriété et de transparence du dessin, qui donne au récit tout entier une tonalité particulière. Les textes sont relativement peu fournis : la scénariste prend le temps de planter un décor anodin et se tait quelquefois pour laisser la primauté à l'image, dans toute sa simplicité et sa force d'évocation.

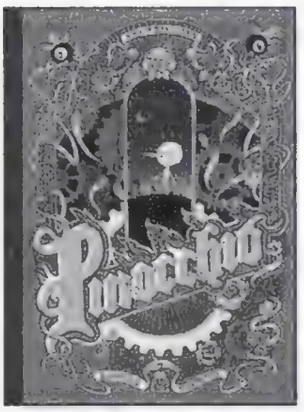


C'est tout un parcours de l'adolescence à l'âge adulte qui est ainsi raconté. Ces épisodes décrivent magistralement la dimension dérangeante de l'adolescence, les traumatismes et les profonds bouleversements qui se dissimulent sous la superficielle tranquillité d'une jeunesse à la campagne. Et au-delà des événements quotidiens, le contexte tourmenté de ce pays se rappelle régulièrement au lecteur à travers des détails qui montrent comment la situation politique d'Israël est un poids permanent sur la vie quotidienne. ■

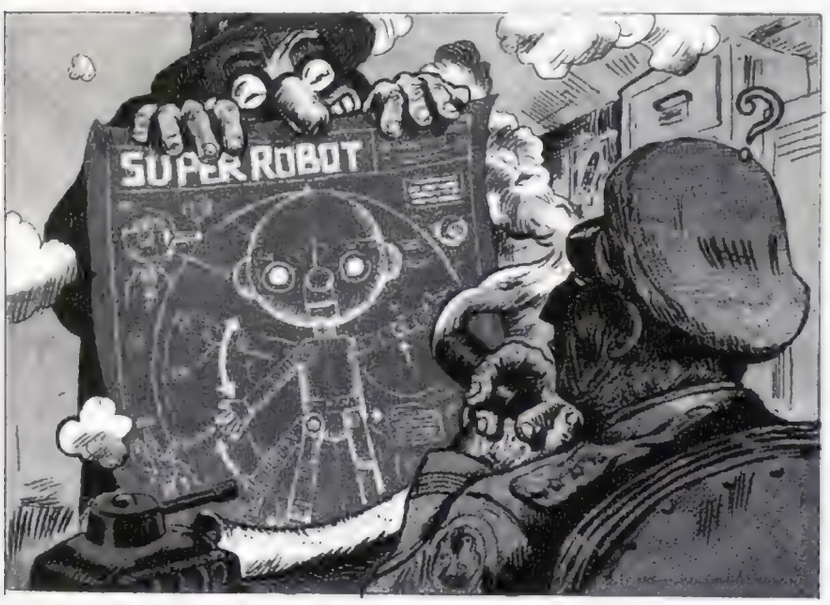
| *Ambroise Lassalle* |

Galit et Gilad Seliktar
Ferme 54
éditions çà et là, 128 p., 16€.

Pinocchio
Winshluss



Rarement une œuvre aura été plus attendue, Winshluss ayant commencé à distiller il y a déjà plusieurs années un savoureux (bien qu'amer) avant-goût de son adaptation du roman de Collodi dans les pages de *Ferraille Illustré*.
Hasard du calendrier, la parution de ce *Pinocchio* survient quelques mois seulement après la réédition de l'œuvre originale illustrée par Roland Topor, permettant de se rappeler que cette adaptation n'en est pas vraiment une.
Winshluss semble donc totalement dégagé du problème de la fidélité au *Pinocchio* de Collodi, se servant de réminiscences de scènes clés bien inscrites dans l'imaginaire collectif et utilisant ce canevas et un conséquent prisme de références extérieures pour mettre en place une histoire totalement originale.



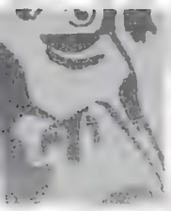
Exit donc, la sombre histoire d'un garçon de bois désobéissant, payant et faisant payer très cher ses divers caprices. Pinocchio est ici un robot sans âme, arme de destruction massive issue du cerveau pervers d'un Gepetto qui n'a rien du père modèle.
Nous voilà donc au cœur d'un récit polyphonique faisant s'entremêler à la fois de nombreux personnages et leurs voix singulières (au point qu'il est permis de se demander qui est le héros de cette histoire) mais surtout les genres.
Un travail d'inventaire des références convoquées prendrait à lui seul toute la page et resterait lacunaire sans l'aide de l'auteur (et peut-être certaines restent-elles inconscientes). Notons toutefois qu'elles s'étendent du cinéma populaire (cartoon, films d'épouvante, polar, science-fiction, etc.) à l'univers Disney, du conte classique à la bande dessinée du moi (Jiminy en cafard dépressif, englué dans ses questions existentielles et les affres de la création), et jusqu'à l'œuvre de l'auteur lui-même. *Mr Ferraille* n'est pas loin, si ce n'est «l'esprit» même de la revue éponyme.
Constamment strié de digressions stylistiques et narratives, c'est d'ailleurs en partie grâce aux contributions de ses camarades des Requins Marteaux (relecteur, coloristes, maquettistes...) que ce *Pinocchio* se constitue en œuvre-monstre, tout en conservant une grande cohérence.
Et Winshluss serait donc bien ce catalyseur d'énergies et de références, à la verve graphique inépuisable.
On ressort toutefois de cette lecture plus touché qu'ébloui.
Si le final de *Pinocchio* introduit enfin l'idée du devenir-enfant de son héros de métal (complètement éludée jusque-là), il enfonce le clou avec le personnage de Jiminy, qui conclut définitivement le récit. Et voilà qu'est ravivée *in extremis* la question de l'angoisse de la parenté.
En parallèle et tout au long du récit, s'infiltrent nombre de déviances morales et sexuelles. On oublie alors Walt Disney, pourtant convoqué à plusieurs reprises, pour se souvenir de Collodi ou des frères Grimm, de la violence de certaines lectures de notre enfance.
Paradoxalement, c'est donc en voulant s'affranchir des contraintes de l'adaptation, que l'auteur finit par toucher aux problématiques fondamentales de certains écrits pour la jeunesse.
En conséquence, sur le plan d'une adaptation sensible, ce livre est aussi une réussite. ■

| *Alexandre Balcaen* |

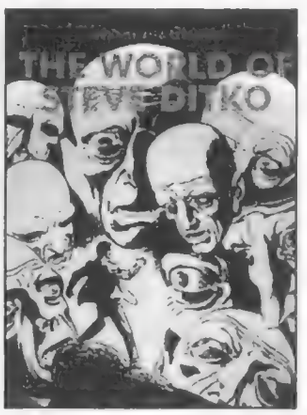
Winshluss
Pinocchio
Les Requins Marteaux,
192 p. coul., 30€

Kirby : King of comics
Mark Evanier

Strange and Stranger : The World of Steve Ditko
Blake Bell



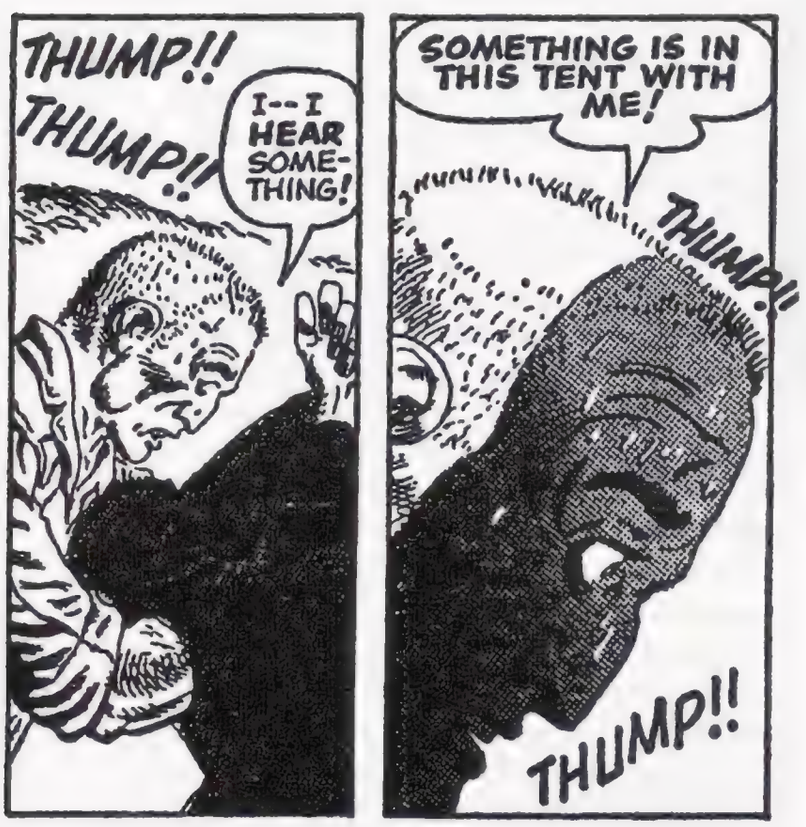
Dans l'évolution du genre super-héros, il n'existe que deux étapes vraiment essentielles : le *Golden Age* [âge d'or] qui va de 1938 à 1945 et voit l'instauration du genre, et le *Silver Age*, de la fin des années 1950 à la fin des années 1960, durant lequel celui-ci connaît une renaissance. Au cours de cette seconde période, le genre trouve sa forme moderne au sein d'une maison d'édition jusque-là peu novatrice, Marvel. Si l'on dispose aujourd'hui d'une biographie fort honorable de l'un des artisans de cette révolution, le scénariste et responsable éditorial Stan Lee[1], aucun équivalent n'était disponible pour les deux autres piliers de la compagnie, les auteurs Jack Kirby et Steve Ditko[2]. C'est pourquoi les deux monographies sorties en 2008 – *Kirby : King of comics* de Mark Evanier et *Strange and Stranger : The World of Steve Ditko* de Blake Bell – étaient très attendues.



La première est une déception. Scénariste pour la télévision et les comic books, ancien collaborateur de Kirby, chroniqueur sur la toile (www.newsfromme.com), Mark Evanier connaît pourtant bien son sujet. Malheureusement, son ouvrage est avant tout un très beau livre d'images dans lequel le texte semble occuper une position annexe – c'est un fort bon résumé de la carrière du « King of the Comics », mais il n'apporte ni élément ni réflexion nouveaux. Sous la plume d'Evanier, la vie de Kirby devient un scénario de plus, une histoire pleine de pathos dont le King serait le héros malheureux. Cette vision événementielle de la carrière de Kirby n'est assortie que d'une analyse lapidaire de son style et ne laisse quasiment aucune place à ses thématiques. Ce n'est pas *Kirby : King of comics* qui aidera à comprendre ce qui fait de Jack Kirby un auteur et non l'un des innombrables tâcherons qui ont œuvré dans le domaine du comic book.

À l'inverse, le livre de Blake Bell est à la hauteur des attentes. Non seulement sa présentation et la richesse de son iconographie ne le cèdent en rien à celles du livre d'Evanier, mais son texte propose une véritable biographie d'artiste fruit d'un évident et poussé travail de recherche. Bell n'est pas un intime de Ditko, personnalité très discrète qui préfère laisser son travail parler pour lui. Son livre n'est toutefois pas exempt d'éléments biographiques mais Bell reste extrêmement prudent dans ses affirmations, recoupant déclarations et témoignages quand il essaie de mettre en lumière un point resté obscur – par exemple les raisons qui ont poussé Ditko à quitter Marvel en 1966, alors qu'il était l'auteur de la série vedette de la compagnie.

Strange and Stranger : The World of Steve Ditko est avant tout l'occasion pour son auteur de retracer l'évolution d'un



| Dessins de Steve Ditko. Droits réservés |

1 | *Stan Lee and the rise and fall of the American comic book* de Jordan Raphael et Tom Spurgeon (Chicago Review Press, 2003)

2 | *Tales to Astonish* de Ronin Ro (Bloomsbury, 2004) se voulait une biographie de Jack Kirby mais tant au niveau de la recherche documentaire que de la réflexion, le livre s'avère très insuffisant et donc pratiquement inutile.

3 | Cité pp. 77-78, notre traduction.

| Jack Kirby au milieu de ses créations. © Marvel Group |

graphiste hors pair à qui la « méthode Marvel » de réalisation des comics – le dessinateur ne se voit pas confier un scénario détaillé mais un simple synopsis – a permis de s'affirmer comme auteur complet. Ditko n'est pas seulement un grand artiste, c'est aussi un homme de principes, qui a été très influencé par les écrits de la philosophe américaine Ayn Rand. Bell montre bien comment ces principes le mettent de plus en plus en porte-à-faux avec les grands éditeurs de comic books et leurs méthodes de travail, mais aussi avec l'évolution du marché et des goûts du lectorat.

Le livre de Blake Bell amène son lecteur à réfléchir sur ce qu'est un auteur. Pourquoi *The Amazing Spider-Man* constitue-t-il une œuvre d'auteur même si Ditko n'en écrit pas les dialogues ? Qu'y met-il qu'il est le seul à pouvoir mettre ? John Romita, son successeur immédiat sur la série, nous livre une possible clé : « *Je me qualifie depuis des années d'*« illustrateur payé » *et ma raison pour cela, ce sont des types comme Steve Ditko.* [...] *La différence, c'est que lorsque vous êtes dans leur univers, vous n'avez pas besoin de regarder autour de vous pour chercher la partie qui évoque leur personnalité – tout l'évoque. Donc, quand vous parlez de dessinateurs comme Steve Ditko, il faut les placer dans une catégorie spéciale. Ils sont ce que j'appelle des créateurs. Nous autres, nous sommes des illustrateurs*[3]. »

Des ouvrages tels que celui-ci sont nécessaires pour alimenter au sujet de la notion d'auteur de bandes dessinées une réflexion encore trop souvent embryonnaire. Des créateurs comme Ditko et Kirby ont réussi à construire des œuvres éminemment personnelles au sein du comic book commercial, où collaboration et partage des tâches sont la règle. Encore trop souvent, on réduit leur contribution à la bande dessinée du XX[e] siècle à la création de personnages devenus iconiques. Le livre de Bell montre bien comment *Spider-Man* et *Doctor Strange* constituent deux sommets d'une œuvre remarquablement cohérente et riche en virtuosités graphiques et narratives. Il ne reste qu'à espérer pour Jack Kirby qu'il trouve un jour un biographe aussi inspiré. ■

| *Jean-Paul Jennequin* |

Mark Evanier
Kirby : King of comics
Abrams, 224 pages, couleur, 40$

Blake Bell
Strange and Stranger : The World of Steve Ditko
Fantagraphics Books, 216 pages couleur, 39,99$

Le Goût du paradis
Nine Antico

Avec *Le Goût du Paradis*, Nine Antico s'attaque sans détour au sujet difficilement contournable de la première œuvre : soi-même.

On suit ici l'arrivée d'une adolescente au cœur d'une cité de banlieue, la découverte de sa féminité et l'attente d'une première expérience amoureuse.

C'est d'abord par la finesse du traitement narratif que Nine Antico évite les écueils de la banalité. Ainsi, l'époque d'un récit pourtant générationnel resterait insaisissable sans les références aux cultures télévisuelle et musicale, tandis que l'environnement social est traité à contre-courant des représentations classiques (Nine appartenant à une des rares familles blanches du bloc H.L.M. où elle vit). Le ton des témoignages vagabonde quant à lui à son aise entre les divers registres sensibles (les percées d'humour potache dans la mélancolie ambiante ; la vulgarité comme passage obligé, même chez les jeunes filles romantiques, etc.).

Mais c'est le traitement graphique qui est ici le plus inattendu. D'exécution encore inégale (mais à la vue des travaux récents de l'auteur, cette étape semble déjà dépassée), ses défauts se laissent oublier grâce à la cohérence des compositions, des cadrages et du rythme, le dessin se trouvant un style propre dans une synthèse d'emprunts à l'ornementation Art nouveau et à diverses esthétiques du dessin de mode du XX[e] siècle.

Autant d'indices d'une culture graphique à des lieues des influences aujourd'hui répandues. ■ | *Alexandre Balcaen* |

Nine Antico
Le Goût du paradis
ego comme x, 104 pages 16€

New Wanted
Laurent Cilluffo

Fac-simile (ou non, peu importe) d'un carnet à petits carreaux, cette traversée d'une grande ville américaine en proie aux événements d'un quotidien dont la banalité est, comme il se doit, hantée par des figures classiques du fantastique urbain (ici Godzilla) est une réussite, non seulement en tant que recherche d'un langage, d'un style, d'un espace plastique, architectural, mais aussi en tant que réflexion sur « ce à quoi le monde s'occupe » qui implique un point de vue sur « comment le Monde est occupé ». Cela pourra énerver ceux qui ne savent qu'éructer qu'une bande dessinée doit être avant tout une bonne histoire, mais réjouira les happy few sensibles aux détails, aux différences infimes qui en disent plus qu'un long discours. Un trait dans une page peut être comme un sourire sur un visage et plusieurs traits peuvent s'articuler comme un corps ou une phrase : quand ils sont aussi subtilement placés dans l'espace de ce qui est au fond, plus qu'un carnet ou un album, un livre, cela tend vers le *neuf*, le vivant, l'ouvert empli de promesses. Comme pour Jochen Gerner ou Manuel, il faudra guetter les étapes à venir de cette écriture aux frontières de –*tout contre*– la bande dessinée. ■ | *ChR* |

Laurent Cilluffo
New Wanted
éditions Matière, n. p., n & b, 13€

Nouvelles du monde invisible
Jean-C. Denis

Certains ont la mémoire absolue ; d'autres, l'odorat. Le personnage de cet album –l'auteur gentiment caricaturé par lui-même– a le nez plus développé que la moyenne, comme ses héros : souvenons-nous de l'appendice nasal conséquent de Luc Leroi. Dans ces *nouvelles*, le récit, illustré en bleu, noir et jaune, se déroule sous forme de variations, au sens quasi-musical : légères et subtiles comme ce *monde invisible* des parfums que l'odorat explore, ouvrant au nez sensible de multiples occasions de vivre et revivre des « épiphanies » olfactives, parfois délicieuses, parfois désagréables. Le charme de cet album est celui d'un livre d'humeurs, se révélant d'autant plus touchant que rien ou presque ne se fait sentir de manière appuyée, chaque remarque, chaque échange, chaque notation restant discrète, retenue, assumant son caractère souvent banal. Au terme de ces *nouvelles*, prolongées par un texte courant sur une vingtaine de pages, J.-C. Denis se rend compte qu'il n'est pourvu en réalité que d'un sens de l'odorat assez commun. Mais, contrairement à bien d'autres, il sait lui donner sa juste place dans l'ordre des sens, ce qui lui permet non seule-

ment d'en tirer le plaisir des retrouvailles avec des sensations passées, mais aussi de les mêler au présent, imprégnant ainsi quelque chose de cette alchimie des parfums dans une écriture en bande dessinée, rêveuse et sentimentale. ■ | *ChR* |

Jean-C. Denis
Nouvelles du monde invisible
Futuropolis, 164 p. en coul., 19€

Gully : Les Vengeurs d'injures

Dodier et Makyo

Cela faisait près de vingt ans que l'on n'avait plus vu cette image indéfectiblement liée au journal *Spirou* des années 80 : Gully et Mollo, les deux petits mélancoliques avec leur gros nez rond et leurs paupières tombantes contemplant dans une apparente indifférence la nature avoisinante depuis le rebord d'un pont. En 1990, après cinq albums, *Gully* s'était arrêté faute de succès. Destinée profondément injuste compte-tenu des qualités de la série, laquelle a laissé un souvenir ému et fait l'objet d'un petit culte dont l'intensité est inversement proportionnelle au nombre de ses adeptes. Dans *Les Vengeurs d'injures* paru en 2008, on trouve pêle-mêle des hippopotames volants, une jolie princesse qui voit défiler devant elle des soupirants plus navrants les uns que les autres, de la confiture trop liquide, un seigneur qui, tel le docteur Moreau, a engendré des hybrides pathétiques… Un humour par petites touches sans effets appuyés, des personnages terriblement attachants qui évoluent dans un Moyen Âge rappelant celui de *Johan et Pirlouit*, un monde où même le tronc noueux des arbres centenaires ou le pavé des rues paraissent toujours impeccablement propres.. ■ | *Erwin Dejasse* |

Dodier et Makyo
Gully : Les Vengeurs d'injures
Dupuis, 48 p. coul., 6 €

Poguri

Isami Nakagawa

Le mouvement de l'enfance, c'est grandir, *devenir* ce qu'on est. Ce mouvement est d'autant plus beau que l'enfant, d'expérience en expérience, complexifie son rapport au monde sans perdre sa faculté d'émerveillement. Poguri, enfant incertain mais pourvu d'une forte identité graphique, vit dans un monde où créatures, végétaux, objets, se métamorphosent, non par le fait de la magie, mais par celui de leur plasticité – Nakagawa, l'auteur, né à Yokohama au début des années 60, dirait : *de leur texture*. Il rencontre, à chaque page ou presque, une occasion de se mesurer à « quelque chose », par exemple un *corps mi-solide* qui, inévitablement, lui échappe. Cela dans un monde où les repères ne cessent de s'altérer, comme dans l'espace-temps du rêve (mais sans tomber dans les pièges de l'onirisme) : tout semble si concret, sensible et intelligent, accordé à cette mobilité incessante des choses que le corps et l'esprit enfantins saisissent d'emblée – l'adulte ne pouvant s'y frotter qu'à condition d'en avoir gardé mémoire. En ce sens, chaque page de *Poguri* est comme une piqûre de rappel. ■ | *ChR* |

Isami Nakagawa
Poguri
Cornélius, 144 p. n & b, 11€

Lucien tome 9 : Toujours la banane

Frank Margerin

Depuis *Laisse béton*, que sont les zonards devenus ? Plus constants que les hit-parades, Frank Margerin et son loubard n'ont jamais vraiment levé le pied. Lucien rime avec humour urbain, sa banane en étant de fait devenue un logo. Forgé dans un *Métal Hurlant* qui ne l'attendait pas, triomphateur des années 80, il aura franchi le siècle après peu d'étapes erratiques. Mais au lendemain d'une virée au Mans, un fossé menaçait : looser sympa plus qu'antihéros, le blouson noir risquait la désuétude. Solution-choc : lui infliger soudain les trente années écoulées depuis sa création, l'auteur quinqua et son personnage se cherchant une nouvelle osmose. Équilibrisme rare, ce vieillissement annoncé inquiéta certains.

Pourtant, sous les rides et l'embonpoint, Lucien séduit encore : sa BM vrombit comme jadis les mobs, il caresse toujours le flipper dans les bistrots. Prodigue, il vit sa troisième grande histoire complète depuis *Lulu s'maque*, qui déjà le confrontait à la vie conjugale. Désormais chargé de famille, l'aspirant-Hendrix vend modestement des guitares : séquences emblématiques de la

série, mêlant un rockabilly chéri et immuable aux savoureux « seconds rôles » un peu raréfiés.
Exigeant, l'auteur n'a émoussé ni son trait ni la crédible observation de ses contemporains. Ses ados gothiques ou accrochés à leurs écrans, matérialistes éreintant les has-been gominés, sont d'une précision qui refuse la facilité. Et quand ressurgissent les *vieux* copains de Montrouge, dont Gillou et Ricky en *guest stars* attendues, la nostalgie ne suffit pas : le quatuor ose une périlleuse reformation musicale, loin des balloches d'antan et compliquant le happy-end. Malgré quelques gags réchauffés (« au micro-onde » ?) – de prostates en presbyties – Margerin dépasse l'exercice de style et retrouve avec panache son alchimie : montrer sans prétention de vrais travers de société en préférant l'acuité à la gravité. Cette inaltérable identité, à l'image des complices Dodo et Ben Radis, signe la réussite d'un come-back atypique, auquel ne manquera qu'un retour de Dennis Twist.... ■ | *Gilles Colas* |

Frank Margerin
Lucien tome 9 : Toujours la banane
Audie/Fluide Glacial, 48 p. coul., 9,95 €

Jérôme et l'arbre
Nylso et Marie Saur

À une époque où l'effacement progressif de la littérature semble programmé, il est étrange de trouver, de manière aussi subtile, discrète et pleine de ferveur, un univers en bande dessinée dont le personnage central, ainsi que ceux qui gravitent autour ou à côté de lui, cherchent un lieu, à la fois dans et hors le monde, où lire des livres de poètes comme Robert Walser ou Blaise Cendrars. La porosité des passages entre le dedans et le dehors semble inépuisable : de la librairie où toute la pensée du monde sommeille en attendant d'être remise en jeu et où les échanges se font mezza voce, aux paysages parfois grandioses bien que composés d'une « foultitude » de traits minuscules, Jérôme s'extériorise parfois sans jamais se départir de son sens du retrait où tout voyage est l'accomplissement d'un cheminement intérieur. Mais quoi qu'il fasse pour trouver le calme, la concentration, afin de s'ouvrir à la lecture, qu'il se perche sur une branche d'arbre ou qu'il se tienne immobile dans le sombre sous-sol de la librairie, quelqu'un surgira et engagera avec lui un dialogue ; et si personne ne vient, il monologuera ou s'adressera à sa bourrique. C'est plaisant, intelligent, sensible; ça dure depuis quelques années (c'est le quatrième album) et ne s'épuise toujours pas. Cette singularité aussi bien narrative que graphique est source d'étonnement par les temps qui courent; on en redemande volontiers quelques variations supplémentaires. ■ | *ChR* |

Nylso et Marie Saur
Jérôme et l'arbre
Flblb, n.p., n & b, 15€

Swap
Antony Moore

Avoir échangé à l'âge de 12 ans avec le souffre-douleur de son école, un dénommé Bleeder, le rarissime et aujourd'hui très coté *Superman* n°1 contre un morceau de tuyau en plastique, est l'Erreur commise par Harvey Briscow, laquelle va orienter fatalement le cours de sa vie. Devenu adulte, propriétaire d'une boutique londonienne de comics et davantage porté sur la bière que sur les filles, Harvey se rend à la fête des anciens de son école et discute avec Bleeder, sans oser lui poser la question qui le hante depuis des années : a-t-il eu conscience de la petite fortune que représente ce comics et qu'en a-t-il fait ? La conversation lui laisse espérer que le *Superman* n°1 dort dans un carton chez la mère d'Harvey, bref à portée de main...
L'anglais Antony Moore déroule avec finesse l'intrigue policière de son premier roman, disséquant les tourments d'Harvey qui ne digère pas, sans complètement se l'avouer, d'avoir laissé échapper l'affaire du siècle, et qui s'enfonce pas à pas – ou plutôt faux-pas –, avec toutefois quelques plages de respirations laissant entrevoir un bonheur possible. On ne sera pas étonné d'apprendre que l'auteur est psychologue, tant les pensées et réactions des protagonistes sonnent justes. Chaque personnage porte avec lui le mystère de son passé muré dans le silence, mais qu'à certaines occasions soudain la parole révèle. Un roman policier plein de suspens et d'humour grinçant, d'une saveur qu'on devine toute particulière pour les collectionneurs de comics. ■ | *Catherine Ternaux* |

Antony Moore
Swap
Liana Levi 2007, 349 p., 20 €

Les Petits riens 3 : *Le Bonheur inquiet*

Lewis Trondheim

Une bande dessinée sur écran ne tombe ni des mains, ni du mur. Avec le temps, il arrive qu'elle s'évapore doucement. On l'oublie. Puis un beau jour, on la retrouve sous forme papier. Pour la troisième *saison* consécutive, en automne comme il se doit, *Les Petits riens* compilent les pages de carnet de l'année passée, une année « trondheimienne », donc particulière, mais suffisamment banale pour nous remettre en mémoire que la vie se tisse essentiellement de reprises en redites. L'ennui – le pur, l'indispensable, l'enfantin ennui – n'est jamais loin. Mais heureusement les menus incidents qui ont – très provisoirement – le pouvoir de le chasser ne cessent, même discrètement, de se multiplier. *Le Bonheur inquiet*, comme c'est bien formulé… Est-ce que ça clouera le bec à ceux qui, écoutant les voix d'un *malheur* pas vraiment *serein*, avides de bon gros sens, vont une fois de plus se désoler de cet envahissement du « pas grand-chose » dans le champ de la BD autobiographique qui devrait, idéalement, avoir tant à dire ? Dans ces *petits riens*, il faudra se contenter de remarques du genre : *C'est bizarre de se retrouver face à des séquences de sa vie, à des moments normalement voués à l'oubli total.* Et, en fin de compte, on peut penser que ce n'est pas plus mal. ■ | *ChR* |

Lewis Trondheim
Les petits riens 3 *: Le Bonheur inquiet*
Delcourt, collection Shampooing, 11,50 €

D'Algérie

Morvandiau

Dans ses cartoons et ses bandes dessinées Morvandiau pratique l'idiotie avec finesse, comme une hygiène face à un monde pas très beau. *D'Algérie* est, pudiquement et de façon indirecte, une autobiographie. Morvandiau remonte son arbre généalogique pour comprendre ce qui a poussé certains de ses ancêtres à devenir colons en Algérie. La petite histoire rejoint la grande (le massacre des moines de Tibérine en 1996), les souvenirs d'enfance sont entremêlés avec pertinence à des notations de contexte qui renseignent le lecteur béotien. Se dégage de l'ensemble une impression de gravité et d'intelligence qui finit par émouvoir. ■ | *Jean-Pierre Mercier* |

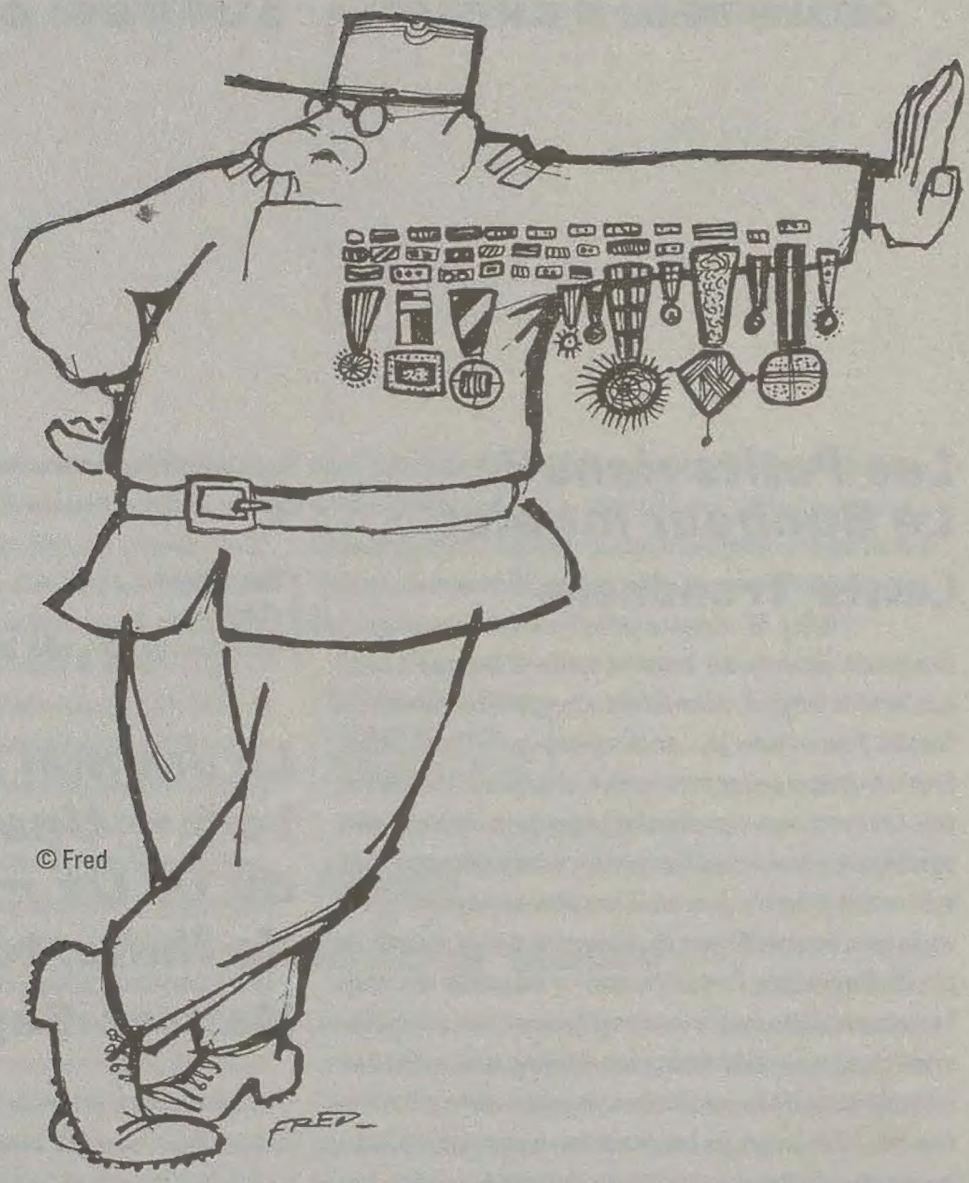
Morvandiau
D'Algérie
Maison rouge, 124 p. n&b, 20€

Le Journal de la jungle, 1 à 5 – *Une fantaisie du Dr Ox* – *Salade de fluits*, tome 2

Mathieu Sapin

Il faudra bien un jour scruter en détail l'œuvre pléthorique de Mathieu Sapin, décrypter avec soin ce qui la rend si troublante, si singulière : nourrie de vestiges d'enfance, d'images et d'histoires se décomposant dans le vieux fonds (de marmite) commun, elle est pourtant sans pareil. Il fait partie de ce petit groupe d'auteurs qui a rendu à l'idée de feuilleton – au sens de machinerie graphique et narrative sans fin (ou plutôt où chaque fin est (re)commencement) – l'essentiel de sa noblesse perdue. Dans ses séries, Mathieu Sapin retrouve le pouvoir de fascination du « genre », ayant compris que tout est affaire de combinatoire et que si jeu il y a, il faut jouer, toujours, avec presque rien ; il suffit d'êtres et de choses de peu, tracés en quelques traits, pour que, de rencontre en rencontre, les possibilités deviennent infinies. Qui sera épuisé en premier : la série, l'auteur, le lecteur ? Mathieu Sapin, maniant l'auto-ironie avec efficacité, s'affuble parfois du masque d'un vieil enfant, tantôt effrayant, tantôt pathétique ; son monde semble en attente qu'un Docteur Freud (hybridé au Docteur Ox) y installe son divan. Tout est sexuel, disait l'autre ; ce n'est pas le géniteur de ce personnage étonnant qui a pour nom Crispin Sucre qui le contredira. Affaire à suivre, si l'esprit du feuilleton retrouvé ne prend pas la tangente. Rendez-vous pris ? ■ | *ChR* |

Mathieu Sapin
Le Journal de la jungle tomes 1 à 5
L'Association, chaque vol. 30 p. n & b, 6€
Une fantaisie du Dr Ox
Gallimard, 46 p. en coul., 13€
Salades de fluits tome 2
Les Requins marteaux, 48 p. en coul., 12,50€



© Fred

***Neuvième Art* | n°15**
Une publication de
la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

Rédaction, administration, publicité
Cité internationale de la bande dessinée et de l'image
121, rue de Bordeaux
16023 Angoulême cedex
tél. 05 45 38 65 65 | fax. 05 45 38 65 51

Neuvième Art est diffusé en librairie par **Actes Sud**
(sauf les n°s 1, 2 et 4, épuisés).
Si toutefois vous éprouvez des difficultés à vous procurer notre revue, contacter la librairie de la CIBDI :
121, rue de Bordeaux
16023, Angoulême cedex
tél. 05 45 38 65 60
e-mail mmarchive@cnbdi.fr

Directeur de la publication
Gilles Ciment

Rédacteur en chef
Jean-Pierre Mercier

Maquette
Christian Mattiucci

Comité de rédaction
Julien Bastide, Erwin Dejasse, Ambroise Lassalle, Jean-Philippe Martin, Benoît Mouchart, Christian Rosset, Jacques Samson.

Documentation
Catherine Ternaux

Ont collaboré à ce numéro
Alexandre Balcaen, Évariste Blanchet, Philippe Capart, Gilles Colas, Catherine Ferreyrolle, Camille Filliot, Pierre Fresnault-Deruelle, Paul Gravett, Xavier Guilbert, Dominique Hérody, Jean-Paul Jennequin, Clément Lemoine, Pili Muñoz, Nicolas Rouvière, Matteo Stefanelli, Catherine Ternaux, David Turgeon.

En couverture
dessin de **Dupuy & Berberian**
mise en couleur de Christian Mattiucci
© Dupuy & Berberian

© Cité internationale de la bande dessinée et de l'image pour l'ensemble des textes.
Nous remercions chaleureusement les auteurs et éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.

Remerciements particuliers
Fred, Benoît Jacques, Brigitte Macias, Christian Marmonnier, Morvandiau, la galerie Anne Barrault, les éditions Bonelli, Diaphana et **Prima Linea.**

ISSN 1268-757 X
ISBN 2-907848-35-6

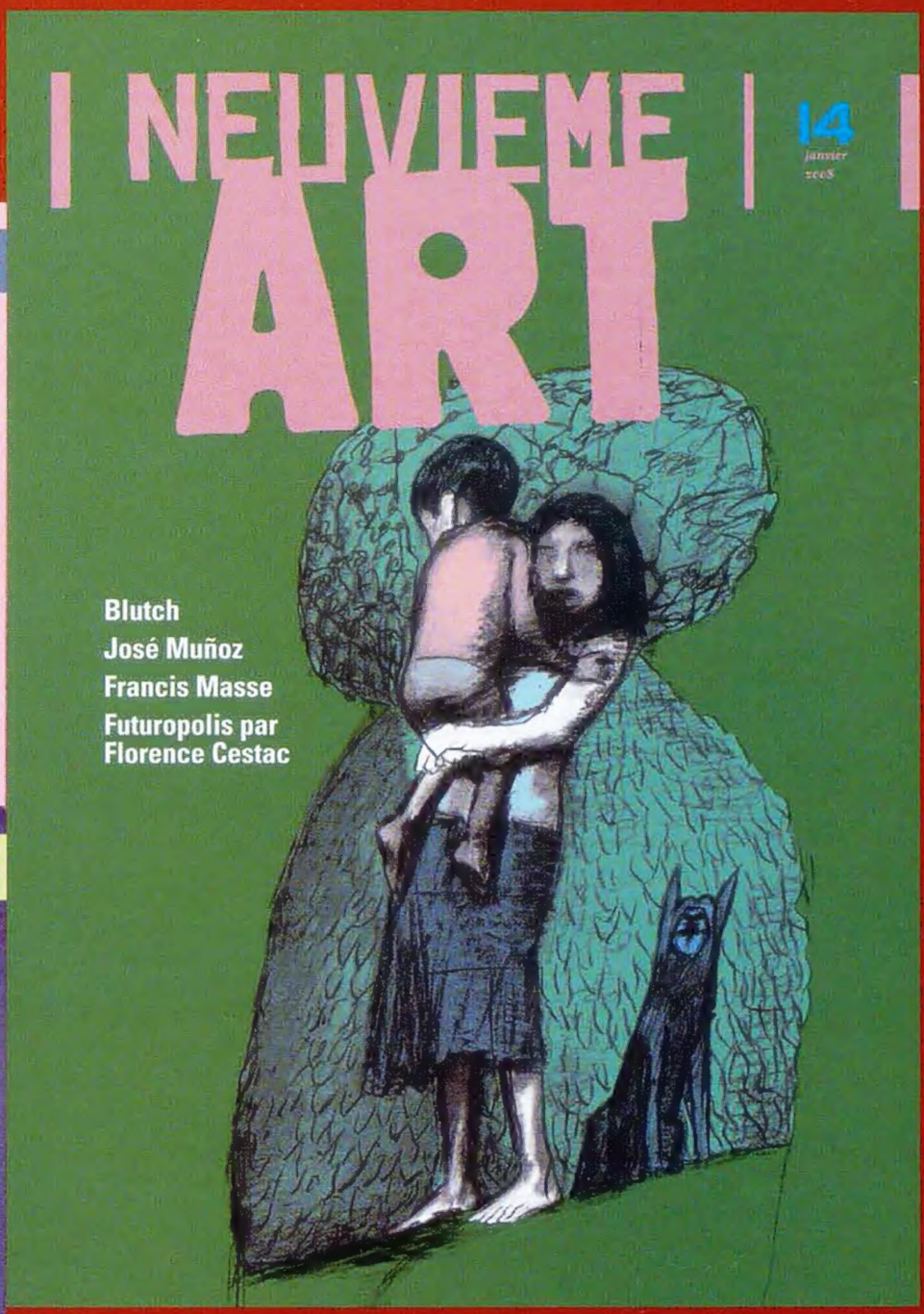
Dépôt légal : janvier 2009

Imprimé en décembre 2008 sur les presses de l'imprimerie C.M.P., 16600 Magnac-sur-Touvre

www.cnbdi.fr

La revue de référence sur la bande dessinée

Numéros disponibles :



n°12

Janvier 2006
dossiers sur **Wolinski**, **La bande dessinée animalière**, retour sur ***Métal Hurlant***
...

n°13

Janvier 2007
Spécial humour : **Lewis Trondheim**, **René Pétillon**, **l'école du *New Yorker***, et aussi, **Philippe Druillet**
...

n°14

Janvier 2008
dossiers **Blutch**, **José Muñoz**, **Francis Masse**, et **les éditions Futuropolis vues par Florence Cestac**...

Dans toutes les bonnes librairies.

Renseignements : CIBDI, rédaction Neuvième Art, 121 rue de Bordeaux | 16023 Angoulême Cedex 23

CITÉ INTERNATIONALE
de la BANDE DESSINÉE
et de l'IMAGE

ISBN 978-2-907848-35-6
AS 2385 19 €

9 782907 848350